



Evangelisation et précarité dans l'Amérique espagnole : l'architecture sans guildes ni Académies : une histoire culturelle du bâti religieux de la Nouvelle Grenade (Colombie XVIe siècle - XVIIIe siècle)

Lucia Arango Lievano

► To cite this version:

Lucia Arango Lievano. Evangelisation et précarité dans l'Amérique espagnole : l'architecture sans guildes ni Académies : une histoire culturelle du bâti religieux de la Nouvelle Grenade (Colombie XVIe siècle - XVIIIe siècle). Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. NNT : 2013PA010659 . tel-01011611

HAL Id: tel-01011611

<https://theses.hal.science/tel-01011611>

Submitted on 24 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris I Panthéon Sorbonne
Ecole doctorale d'Histoire de l'Art

Doctorat de recherche

Sciences Humaines
Histoire de l'art

Lucía ARANGO LIEVANO

Evangelisation et précarité dans l'Amérique espagnole.

L'architecture sans guildes ni Académies.

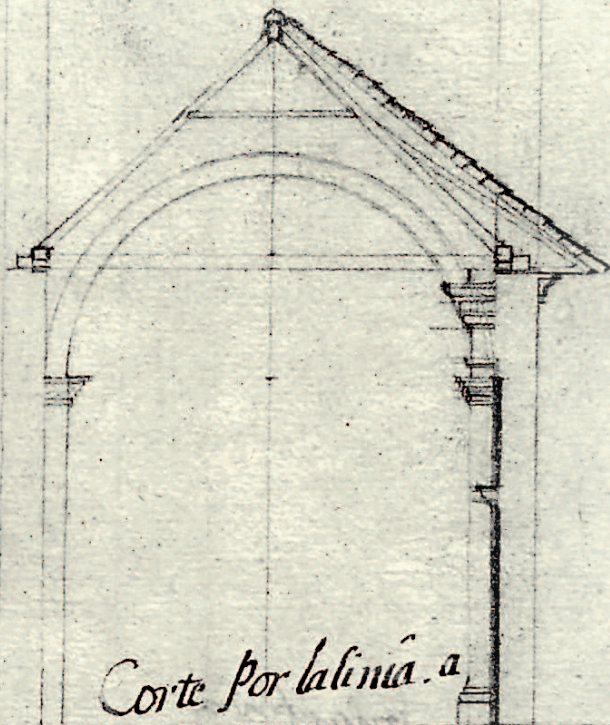
*Une histoire culturelle du bâti religieux de la Nouvelle Grenade
(Colombie XVI^e siècle - XVIII^e siècle).*

Sous la direction de M. Daniel Rabreau, prof. émérite Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne.

Thèse soutenue et présentée à Paris en Septembre 2013.

Membres du jury :

- M. Jean-Michel Leniaud, dir. d'études à l'EPHE, IV^e section, dir. de l'Ecole nationale des Chartes (pré-rapporteur).
- M. Esteban Castañer Muñoz, prof. à l'Université de Perpignan (pré-rapporteur).
- M. Pierre Ragon, prof. à l'Université de Paris Ouest La Défense.



Résumé

Qu'il s'agisse de corporations ou d'Académies, l'existence de circuits de production artistique officiels (ou du moins formellement constitués), fournit à l'historien de l'art une grille de lecture permettant de structurer l'approche avec l'objet à étudier et avec les processus qui ont abouti à sa création. Cela ne se vérifie pas dans toute l'Amérique coloniale même si, paradoxalement, la légitimité du projet politique espagnol se fondait sur le succès de la campagne évangélisatrice et donc sur la mise en place de temples, ce qui théoriquement, devrait se traduire par l'imposition d'un *goût officiel* à travers de telles institutions.

Face à l'impossibilité d'étudier la production artistique de la Nouvelle Grenade (Colombie actuelle) selon une histoire qualitative articulée autour d'un jugement de valeurs (le Beau, le Vrai le Bien), ce travail propose d'aborder le bâti religieux depuis la perspective d'une histoire culturelle.

Comme instrument méthodologique nous avons privilégié la recherche heuristique. Délaisée par l'histoire de l'art colonial colombien depuis les années 1980, cette approche qui implique la mise en valeur du patrimoine documentaire, représente pourtant une source très abondante d'informations.

Eloignés d'une histoire basée sur l'analyse de la forme et sur sa classification taxonomique, une lecture culturaliste des documents d'archive nous a permis d'approcher la chaîne de production du bâti, depuis la mise en place d'une réglementation jusqu'à la réalisation – ou l'abandon – du projet. Nous avons également identifié les différents acteurs susceptibles d'intervenir dans l'étape de d'invention du projet, en prêtant une attention particulière à leur formation afin de restituer les voies qui ont permis la circulation des idées et du savoir-faire.

Abstract

Official circuits of art production such as Artistic corporations and Academies, provide the art historian with a wider context by which to approach the object and link it to the creation process. Unfortunately, such formal Academies and Corporations did not exist in all of colonial Latin America, even though the success of the Spanish political project was based upon the evangelization process and thus, the construction of temples.

Not being able to rely on the traditional methods to study the artistic production of the New Granada (present country of Colombia), we propose here to study the catholic temple construction from the perspective a cultural history.

To this end, we used heuristic research. This methodological approach was abandoned in the study of Colombian colonial art since the 1980s. Nevertheless, the use of archival documents represents a rich source of information. Thus, by avoiding the historical analysis based on the study of the shape and taxonomic classification of an object, we privileged a cultural interpretation of archival documents. Using this source, we were able to study the production of religious temples, from the establishment of rules and regulations to the finalization or abandonment of projects. We were also interested in the detailed analysis of the different actors that intervened at the creation level of a project. By stressing the study of their training we were able to reconstruct how ideas and skills were transmitted on that place and time.

A Lucía Liévano, ma mère qui m'a toujours prêté main forte.

Remerciements

A la fin d'un parcours aussi intense, mes pensées se dirigent vers les personnes qui m'ont guidée, aidée, soutenue, accompagnée et supportée.

Je veux tout d'abord exprimer toute mon admiration au Professeur Daniel Rabreau et le remercier de m'avoir donné le goût de la discipline, pour ses conseils, son temps, son énergie (tellement positive), pour avoir cru en mes projets de recherche et pour m'avoir encouragée à les poursuivre.

Je remercie les membres de mon jury de thèse, qui ont accepté de prendre le temps de lire et juger ce travail.

Je remercie Monsieur Francisco Gil Tovar, qui a pris le temps de s'entretenir personnellement avec moi. Ses impressions, commentaires et ses conseils ont été d'une grande utilité.

Un grand merci au personnel du Musée d'art colonial de Bogota, et notamment à sa directrice Madame Maria Constanza Toquica Clavijo. A Tunja je remercie Lucia Martinez Tamayo directrice de Institut de Culture de Boyacá ; Luz Marina Estupiñán, directrice des archives historiques de Boyacá et Jesús Enrique Medina de l'Académie d'Histoire de Boyacá.

Je remercie les archivistes de l'AGN à Séville, de l'AHB de Tunja et de l'AGN de Bogota pour leur patience, leur gentillesse et leur professionnalisme. Je remercie également Madame Diana Carolina Reyes à Bogota pour sa sollicitude à l'égard de mes projets et pour toute l'aide apportée dans la documentation de ce travail.

Je remercie Margarita et Joël pour leur implication et le temps qu'ils ont consacré à la relecture et de ma thèse.

Je remercie mes parents et tous les membres de ma famille pour leur soutien, leurs conseils, leur aide et leur amour et très spécialement Blanca Cecilia pour sa patience.

Je remercie enfin Felipe pour toute l'aide apportée au niveau graphique et aussi pour tout ce que l'on partage car cela a été très important dans ce projet.

Sommaire

AVERTISSEMENT	8
AVANT-PROPOS	9
INTRODUCTION	14
 PREMIERE PARTIE : CADRE HISTORIOGRAPHIQUE	
Chapitre I	
Naissance et développement d'une discipline récente.....	23
A. Précurseurs et pionniers de la discipline.....	23
B. 1935-1970 La consolidation historiographique.....	34
C. 1970-2000 Les remises en question	43
 Chapitre II	
L'art colonial latino-américain vu par l'Europe : le cas de la France	57
A. L'Amérique, une autre Europe	57
B. L'Amérique un monde diversifié et autonome ?.....	64
C. De 1980 à nos jours : des apports réciproques	71
 Chapitre III	
L'histoire de l'art colonial en Colombie	90
A. La Colombie et son patrimoine	90
B. L'historiographie colombienne	102
C. Consolidation historiographique et tendances actuelles	120
 DEUXIEME PARTIE : L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE LA NOUVELLE GRENADE CHAÎNE DE VALEUR ET ACTEURS	
Chapitre IV	
Facteurs déterminants de l'architecture religieuse en Nouvelle Grenade.....	135
A. Bases idéologiques : un système législatif en évolution constante	135
B. Construire une église en Nouvelle Grenade.....	150
 Chapitre V	
Une pratique intuitive et un apprentissage empirique de l'architecture	170
A. La construction et les corporations : charpentiers, équerisseurs, maçons et ouvriers.....	170
B. Dialogues entre architecture savante et architecture populaire dans la Nouvelle Grenade.....	183
 Chapitre VI	
Portraits de bâtisseurs	220
A. L'architecte et ses définitions	220
B. Invention, direction et achèvement de l'édifice dans la Nouvelle Grenade	223
C. Portraits d'intervenants	226

Chapitre VII

Le décor de l'architecture	242
A. « Une robe pour l'architecture »	242
B. La décoration des temples.....	248
C. Quelles en sont les sources ?.....	258
 CONCLUSION	 265
 GLOSSAIRE	 276
 ANNEXES	 278
ANNEXE 1	279
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Juan Cayetano Chacón, <i>Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta</i> , 1767.	
ANNEXE 2	280
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), <i>Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta</i> , 1778.	
ANNEXE 3	281
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, <i>Plan et coupe de la nouvelle église cathédrale de Santa Marta dont la construction est paralysée</i> , 1778.	
ANNEXE 4	282
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Domingo Esquiaqui, <i>Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée</i> , 1787.	
ANNEXE 5	284
Traduction du document : AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 87-91r. Inventaire des biens qu'appartenaient à la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.	
ANNEXE 6	287
AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 95-104r. Inventaire des biens qu'appartenaient à l'église de la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.	
ANNEXE 7	292
AGN, COLONIA, FI, f.114V-115R. Compte-rendu de l'expertise de l'ancienne église du village de Pacho (Cundinamarca), Manuel Villareal, Pacho (Cundinamarca), 22 juillet 1797.	
ANNEXE 8	293
AGI, Santafé 924, f.1-2. Lettre de Fray Mariano Bueno, prêtre franciscain du village de Quibdó (Chocó) au roi Charles IV pour la reconstruction de l'église, Fray Mariano Bueno, Quibdó (Chocó), 18 septembre 1792.	
 Table des illustrations	 296

Avertissement

- Les astérisques renvoient au glossaire à la fin du volume.
- Les références commençant par [ill.] renvoient aux numéros des illustrations dans le volume iconographique
- Une grande partie de la bibliographie de ce travail est écrite en espagnol. Les traductions des passages cités ont été faites par l'auteur sauf mention du contraire. Cette remarque est aussi valable pour les ouvrages en anglais.
- La retranscription et traduction des documents d'archives sont également de l'auteur sauf mention du contraire. Ces traductions sont des *versions* des retranscriptions paléographiques en castillan : nous avons choisi de privilégier la clarté des propos au détriment de la fidélité à la forme grammaticale, à la syntaxe et à la ponctuation originelles, elles ne constituent donc pas des matériaux de travail dans un travail philologique ou paléographique.
- Le texte contenu dans les cartouches des plans montrés dans le volume iconographique sont traduites dans les annexes.
- Quelques ouvrages cités dans la bibliographie n'ont pas été consultés car ils sont introuvables, souvent à cause de leur ancienneté. Ces ouvrages sont suivis d'un astérisque dans la bibliographie.

- Les sources documentaires seront référencées de la façon suivante:

– ARCHIVES, (SECTION,) fonds liasse (-dossier), folio(s) r/v (recto ou verso). Description du document¹, auteur, lieu, date².

- Les sigles des archives sont les suivants :
 - AGI: Archives Générales des Indes, Séville.
 - AGN: Archives Générales de la Nation, Bogota.
 - FI: Fonds « Fábircas de iglesias ».
 - VC: Fonds « Visitas de Cundinamarca ».
 - AHB: Archives Historiques de Boyacá, Tunja.³
 - CAB: Fonds « Libros del Cabildo ».
 - HIST: Fonds Historiques.
 - BASF: Bibliothèque de l'Académie de San Fernando, Madrid.
- Les sigles des périodiques sont les suivants :
 - BSAA: Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología, Valladolid.
 - AIAA: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires.
 - AEA: Archivo Español de Arte, Madrid.
 - BICHE: Boletín del Centro de Investigaciones Historicas y Estéticas, Caracas.
- Les sigles des noms d'institutions sont les suivants :
 - APRA : Alliance Populaire Révolutionnaire Américaine.
 - CIAM : Congrès International d'Architecture Moderne.
 - S.C.A : Société Colombienne d'Architecture.
 - U.N.A.M : Universidad Nacional Autónoma de México.
 - O.P.R.B : Oficina del Plan Regulador de Bogota.
 - FCRPCC : Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano.

¹ Lorsque la description du document est prise du document lui-même, elle sera écrite en caractères italiques.

² Lorsque les dates n'apparaissent pas à l'intérieur du document lui-même nous avons pris la date de sa réception. Le cas échéant, nous marquerons ces dates suivies d'un « ? ».

Avant-propos

Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange en détresse de n'être pas deux.

Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, 1961.

J'ai quitté la Colombie le 29 mai 1999 pour achever mon cycle scolaire à Paris, au Lycée Henri Bergson, près du métro Simon Bolivar.

Elève à l'école française de Bogota depuis l'âge de quatre ans, ni la langue ni la culture ne furent une barrière dans ce voyage. Les places et les rues parisiennes avaient des noms familiers qui sortaient pour la première fois des cahiers de l'école : Je revisitais mes souvenirs colombiens tout en les complétant. Je n'étais pas perdue.

Du moins pas complètement, car l'appréhension de mon nouvel espace fut difficile. Je connaissais les noms des places, mais leur forme était déconcertante. Le plan orthonormé de Bogota avait fortement marqué ma conception de l'espace et j'ai eu beaucoup de mal à concevoir qu'à Paris, marcher *tout droit*, revenait, en fait, à marcher en diagonale.

Chaque été, je quittais Paris pour retrouver ma ville orthonormée. Aller dans mon pays était un retour, mais avec les années et l'Université cela devint aussi une mise en abyme, point de départ de cette recherche.

Sous l'effet d'un violent contraste, je pris conscience de quelque chose que j'avais toujours vécu mais jamais relevé, et j'ai encore le souvenir du moment où mon pays me parut comme une procession qui durait depuis toujours : la Vierge et le Christ, envahissant les places, les routes, les autobus, les taxis, les salons de coiffure, les épiceries et les maisons. Chaque problème a son saint, chaque espoir sa neuvaine.

Jadis objet quotidien fondu dans l'espace et dans l'imaginaire, la représentation mariale devint sujet d'étude. Pendant l'année de Master 1⁴ je partis à la recherche du sens, des bases et des origines d'une foi profondément ancrée. Cette recherche allait me conduire,

⁴ L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *La Chapelle de Notre Dame du Rosaire. Eglise de Saint Dominique, Tunja- Boyacá, Colombie*, Master 1 d'Histoire de l'Art, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, septembre 2006.

inévitablement, à l'art de la période coloniale. Ce fut le deuxième voyage, la deuxième prise de conscience : ma connaissance de l'histoire et des institutions françaises m'avait protégé du choc culturel mais je n'avais qu'une perception très approximative de l'histoire de mon pays. Ce premier travail apporta plus de questions que de réponses ; il mit en évidence la nécessité d'une historiographie critique de l'art colonial, c'était un moyen de remettre les choses à plat face à l'obstination de connaître ma propre culture.

Le travail⁵ réalisé dans le cadre du Master 2 a mis l'accent sur l'isolement et le retard de la recherche menée en Colombie par rapport à celle d'autres pays du continent. Il a aussi souligné le besoin de rendre aux manifestations artistiques de la Nouvelle Grenade leur dignité en définissant l'objet d'étude par ses valeurs intrinsèques, loin du jugement de valeur fondé exclusivement sur l'identification d'un style européen. Objectiver l'architecture et son décor en cherchant – et en inventant si nécessaire – des outils méthodologiques appropriés inscrits dans un cadre pluridisciplinaire, loin de la recherche de « chefs d'œuvre » ou même d'œuvres uniques et exemplaires. Je conclus que pour approcher et comprendre cet art, il fallait accepter sa pauvreté, son humilité et surtout le manque de savoir-faire de ses exécutants, notamment dans le domaine de l'architecture.

Face à l'impossibilité d'utiliser les critères traditionnels des beaux-arts pour l'étude de cette architecture, s'est posé la question de la méthodologie à appliquer. L'histoire culturelle apporta une réponse.

Pascal Ory définit la culture comme « un ensemble de représentations collectives propres à une société »⁶ ; dans cette définition, le mot « ensemble » renvoie à la recherche d'une cohérence interne au sein d'un système représentatif mis en place par une société donnée. La démarche culturaliste s'intéresse aux représentations, indépendamment de leur statut d'œuvre d'art ou de leur capacité d'entrer dans des catégories préconçues. En tant que représentation, l'objet en apparence banal, est porteur de sens.

De plus, cette démarche donne une place importante au document, au témoignage, et en général à tout ce qui tourne autour de la représentation pendant et après son exécution : législation, expression d'un besoin, commande, réception, systèmes économiques et

⁵ L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *L'empreinte : Caractère de l'art néo-grenadin et sources européennes : une historiographie critique*, Master 2 d'Histoire de l'Art, Paris, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, septembre 2007.

⁶ P. Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2008, p.8.

commerciaux, formation des artisans ou des artistes. Dans la reconstitution de cette réalité tout objet est significatif car reflet de son époque et chaque objet devient document susceptible d'analyse dans une démarche interdisciplinaire.

Ces églises et ces images n'ont pas ici le statut de document : pour la compréhension de l'espace architecturé, nous considérons les églises étudiées comme la forme concrète d'une représentation collective. La représentation, postulée comme reflet de la société qui l'a produite, doit être atteinte par les circuits sociaux et culturels qui l'ont mise en place, lorsque cela est possible.

En ce qui concerne l'Amérique hispanique, l'historien dispose d'une masse documentaire extraordinairement importante issue en très grande partie des Audiences*, réseau administratif mis en place par la Couronne espagnole à partir de 1550. Les documents conservés dans les archives historiques, sont une source d'information inépuisable et l'outil méthodologique que nous avons privilégié dans notre recherche.

En 1969 l'américaniste Pierre Chaunu prouve l'efficacité de ce type de sources avec la publication de *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*. Dans la première partie de l'ouvrage, entièrement consacrée à la description de son corpus de recherche, Chaunu critique une historiographie américaniste centrée sur la chronique :

« On a abordé l'étude du XVI^e siècle avec des techniques et des méthodes qui sont des techniques médiévistes. On a cherché et publié des sources narratives sans se rendre compte qu'elles étaient des sources dévaluées. »⁷

L'histoire de l'art colonial colombien a été trop attentive aux chroniques et pas assez aux documents d'archive, pourtant très abondants. Sans aucun doute, la facilité d'approche de la chronique par rapport à celle du document d'archive explique ce déséquilibre ; mais il faut ajouter que les pouvoirs publics colombiens ne se sont préoccupés que très récemment de l'organisation et de la conservation des archives publiques ainsi que de leur accessibilité.

Avant les années 1990, la recherche documentaire en Colombie était presque impossible à cause du désordre et de l'éparpillement des documents. Ce n'est qu'avec la

⁷ P. Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*, Paris, PUF, 2010, p.12.

création de l'AGN décrétée par la loi 80 de 1989, qu'on entame un processus de centralisation et d'organisation cohérente des documents historiques colombiens.⁸

Aujourd'hui, s'il est vrai qu'un chemin reste à faire, le travail du chercheur est facilité par une organisation plus claire des fonds documentaires et par la publication de catalogues. Bien que très sommaires et approximatifs, ces guides sont un début qui rend possible le travail de recherche. La démocratisation des fonds documentaires et la modernisation progressive des archives colombiennes, ont été mises à profit par l'historien, par le restaurateur et par l'architecte, mais l'historien de l'art est resté à la marge de ce processus.

L'AGN de Bogota, est une source d'informations importantes pour l'historien de l'art qui étudie l'architecture religieuse de la période coloniale. La diffusion du dogme chrétien et la mise en place du culte est une des priorités majeures de l'Espagne colonisatrice ; tous les fonds de la section coloniale de l'archive sont susceptibles de fournir des renseignements directs ou indirects sur la signification et l'utilisation de l'architecture religieuse.

Par sa richesse, le contenu documentaire de l'AGN oblige le chercheur à faire des choix à plusieurs niveaux. Le premier étant le fonds à dépouiller. Nous avons consacré l'été 2008 à l'exploration non exhaustive de la section coloniale de l'AGN : l'étude détaillée du *Guide Général* a dirigé notre recherche vers la lecture des catalogues de plusieurs fonds. Nous avons choisi le fonds « fabrique d'églises » qui concentre l'information sur la construction, la restauration et le déplacement d'églises, de couvents et de monastères. Il contient également des inventaires et des comptes rendus d'accidents qui ont abouti à la destruction totale ou partielle des temples. Ce fonds couvre la période comprise entre 1555 et 1824. Nous avons également consulté l'AHB afin d'explorer les possibilités offertes par les archives régionales colombiennes. Mais l'éparpillement documentaire, ajouté à une indexation incomplète et approximative, n'a permis qu'une consultation très partielle du fonds *cabildos** et du *fonds historique*.

Le caractère balbutiant de l'organisation archivistique colombienne contraste avec l'énorme tradition de l'AGI laquelle, nous le verrons dans la première partie de ce travail, s'est traduite par une structuration progressive facilitant et encourageant le travail des spécialistes au sein de l'archive. Puisqu'une des prétentions de notre recherche était la mise

⁸ M. Tovar Gonzales, « El Archivo General de la Nación: Visión Histórica », dans: *Guía general. Tesoros documentales. Archivo General de la Nación, Bogota, AGN, 1996, p.IX-XX.*

en valeur du patrimoine archivistique colombien par l'utilisation de sources inédites, les fonds de l'AGI n'ont été consultés que de façon ponctuelle pour la recherche de documents très précis.

Enfin, les archives appartenant à l'Eglise sont une source que l'historien de la période coloniale ne peut pas ignorer. Mais, problème traditionnel de la recherche historique en Colombie, le caractère privé de ces archives – que nous soupçonnons d'être mal indexées, mal conservées voire, dans certains cas, complètement perdues – les rend inaccessibles.

Le corpus documentaire choisi dans les fonds consultés, répond à deux exigences principales, suivies dans la limite des problématiques liées à la recherche heuristique :

Premièrement un cadre spatio-temporel assez étendu, afin de pouvoir identifier des dynamiques à la fois chronologiques et géographiques. Nous nous intéresserons à la période comprise entre le début du XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle, dans le territoire occupé actuellement par la Colombie à l'intérieur de l'ancien Nouveau-Royaume de Grenade.

Deuxièmement, nous avons voulu conformer un corpus hétérogène afin d'embrasser un maximum de possibilités, aussi bien dans la diversité des milieux et des programmes que dans la nature des territoires concernés (villes, villages, hameaux).

Ce travail n'a pas la prétention d'être exhaustif, ni définitif ; la représentativité du corpus présenté reste assujettie aux fonds consultés.

L'exploitation exhaustive d'une archive ou même d'un fonds documentaire était une entreprise impossible et un choix s'est imposé au moment du sondage. Le corpus étudié résulte d'une succession de filtres élaborés selon des critères de conservation, de lisibilité et enfin, de disponibilité réelle dans l'archive. Un dernier filtre, subjectif mais incontournable, est celui du chercheur qui décide, en fonction de ses problématiques, de mettre en avant tel document et de conserver tel autre pour des futures recherches. Ainsi, nous espérons que les résultats obtenus seront complétés, affinés, et corrigés par des recherches ultérieures à partir d'autres documents, d'autres fonds et d'autres archives.

Introduction

En cours de route, nous avons perdu jusqu'au droit de nous appeler *Américains* [...]. Aujourd'hui, pour le monde entier, l'Amérique, cela signifie : les Etats-Unis. Nous habitons, nous, tout au plus, une sous-Amérique, une Amérique de seconde classe, à l'identité nébuleuse.
Eduardo Galeano, *Les veines ouvertes de l'Amérique Latine*, 1971.

Le terme *Amérique latine* — qui désigne couramment les « pays au Sud du Rio Grande qui ont été colonisés par l'Espagne et le Portugal »⁹ — a été formulé pour la première fois à Paris en 1856 par le chilien Francisco Bilbao et le Colombien José Maria Torres Caicedo. Mais le concept d'une Amérique chrétienne dont la *latinité* l'oppose à une autre Amérique de culture anglo-saxonne et protestante, a été inventé sous le Second Empire et incarne l'idéologie impérialiste du bonapartisme, rétrograde pour les jeunes républiques hispano-américaines de l'époque¹⁰.

En 1972, l'historien américain Ruggiero Romano soulignait :

« L'Amérique centrale et méridionale devient-elle progressivement "américaine", ce qui ne signifie pas refus des idées des autres continents, mais simple adaptation de ces idées à des situations typiquement américaines. Dans ce processus qui dure désormais depuis une trentaine d'années [...] il est évident que l'expression "latine" a acquis des dimensions nouvelles, un sens nouveau. »¹¹

Au XX^e siècle, cette expression sera reprise par les anciennes colonies ibériques pour définir leur propre culture ; c'est une autodénomination commune qui dénote à la fois une prise de conscience et une revendication des similitudes qui les unissent. Par cette épithète ces pays se fédèrent en s'opposant à l'Amérique anglo-saxonne, et plus globalement à toute poussée néocolonialiste et impérialiste à leur rencontre.

L'utilisation de ce terme, désormais d'usage courant, est à double tranchant, car s'il est incontestable que ces pays *latino-américains* sont unis par des facteurs culturels communs, cristallisés entre autres dans la religion, la langue et des processus historiques similaires, son emploi indiscriminé ne doit pas nous faire oublier que l'*Amérique latine* englobe des réalités climatiques, géographiques, écologiques distinctes mais également des processus

⁹ Y. Saint-Geours, « L'Amérique latine est le laboratoire du monde », dans: *l'Histoire : Amérique latine les brûlures d'un continent*, juillet-août 2007, p.6-11.

¹⁰ V. Romero, « Du nominal "latin" pour l'Autre Amérique. Notes sur la naissance et le sens du nom "Amérique latine" autour des années 1850 », dans: *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*, n°7, premier semestre 1998, p.57-86.

¹¹ R. Romano, *Les conquistadores*, Paris, Flammarion, 1972, p.162-163.

historiques, sociaux et culturels très variés, comme le rappelle Yves Saint-Geours lorsqu'il pose la question: « qu'y a-t-il de commun entre le tango et la samba? »¹²

L'Archéologie précolombienne a intégré cette diversité dès le milieu du XX^e siècle avec la définition par étapes successives de différentes zones culturelles : La Mésomérique pour l'Empire Maya-Aztèque, qui s'étend de la vallée de Mexico jusqu'à l'actuel Honduras et à certaines régions du Nicaragua au sud ; la zone andine — ancien Empire Inca — qui occupe toute la chaîne montagneuse du même nom jusqu'à l'Equateur ; et finalement, encadrée par le Nicaragua au Nord et l'Equateur au Sud, s'étend la zone intermédiaire étudiée comme la zone d'influence partagée par les deux empires précolombiens.

Pour l'histoire de l'art, l'appréhension de ce vaste territoire n'est pas aussi claire : les études concernant les périodes postérieures aux mouvements d'indépendance, reprennent la division politique actuelle. L'étude de la production artistique sous la domination ibérique, quant à elle, trouve ses origines dans un contexte de revendication culturelle de l'Amérique latine vis-à-vis de l'Europe et dans ce cadre-là, elle débute en conservant cette même division politique. Cette démarche sera critiquée par la suite et, progressivement mais inégalement, s'y substituera une perspective prenant en compte les divisions, voire les subdivisions administratives appliquées par la Couronne espagnole dans les temps coloniaux.

Pour comprendre les limites et les difficultés que cette subdivision présente pour l'observateur actuel, il est important de rappeler que l'Amérique espagnole n'est pas un espace synchrone :

« L'absence de synchronie entre les divers territoires a été l'un des traits distinctifs de l'histoire américaine : tandis que l'on découvre ici, on conquiert ailleurs et on peuple plus loin. Lorsque commence la conquête du Pérou, Mexico a déjà une Audience* et Saint-Domingue une université. Lorsque l'on crée les grands vice-royaumes*, on assiste aux premières tentatives de pénétration dans les régions périphériques. Il y a une sorte de frontière temporelle mobile qui

¹² Y. Saint-Geours, « L'Amérique latine est le laboratoire du monde », *op.cit.*, p.11.

oblige à essayer des formules de gouvernement qui peuvent être valables à un moment donné mais caduques quelques lustres plus tard. »¹³

Il sied donc de définir d'emblée quelles furent les « formules de gouvernement » provisoires qui se sont succédées dans le territoire qui nous occupe, la Colombie actuelle.

La *Conquête* du Nouveau Monde se caractérise par la prédominance d'intérêts privés dans des entreprises financées en grande partie par des particuliers¹⁴. Elle commence par une étape d'*exploration* ou *découverte* de territoires qui seront par la suite *colonisés*.

Dans le cas spécifique du territoire occupé en partie par la Colombie, la *découverte* a lieu entre 1499 et 1510 et la *colonisation* entre 1510 et 1550. L'exploration se fait à travers les *Viajes Menores** dont l'objectif est la découverte de nouveaux territoires, pour l'exploitation des ressources et l'établissement de bases commerciales dans le cadre de la recherche des routes maritimes vers l'Asie.

Le premier, réalisé par Alonso de Ojeda, Juan de la Cosa et Amerigo Vespucci [ill.1a], part de Saint Domingue en 1499 et arrive à Coquibacoa dans la péninsule de la Guajira (aujourd'hui Cabo de la Vela). Ojeda donne à ces terres le nom de *Tierra Firme* (« Terre Ferme ») et part vers l'est pour l'exploration des côtes vénézuéliennes.

Parallèlement, Rodrigo de Bastidas mène les campagnes d'exploration vers l'ouest [ill.1b]: il part de Coquibacoa en 1502 à la découverte du littoral atlantique, le golfe d'Urabá et l'isthme de Panamá.

En 1509, la province de *Tierra Firme* sera divisée en deux *gobernaciones**: la Nouvelle Andalousie allant de la Guajira jusqu'au golfe de Urabá, et Castilla de Oro entre le golfe de Urabá et Veragua sur la frontière qui sépare aujourd'hui le Costa Rica et le Panamá. Ces deux *gobernaciones**, qui dépendaient de l'Audience* de Santo Domingo, furent unifiés en 1513 et prirent le nom de Castilla de Oro [ill.1d]

A partir des terres nouvellement découvertes s'entame le processus de colonisation: il repose essentiellement sur la fondation de nouvelles villes, acte à la fois juridique, politique, militaire et religieux, à travers lequel se réaffirmait le pouvoir et la présence de l'Empire

¹³ R.M. Serrera Contreras, *La América española (época de los Austrias)*, Barcelone, Ariel, 1990. Cité dans: B. Lavallé, *L'Amérique Espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1993, p.43.

¹⁴ J. Ocampo López, «Estructura política colonial. El Nuevo Reino de Granada», dans: *Historia básica de Colombia*, Bogota, Plaza y Janés, 1994, p.19-147.

espagnol dans les terres conquises¹⁵. La première de ces villes, Santa Maria la Antigua del Darién [ill.1j], fondée en 1510, devint la capitale de Castilla de Oro en 1513. Elle fut le premier évêché du continent et le point de départ de l'exploration de l'isthme de Panamá dirigée par Nuñez de Balboa, découvreur de l'océan Pacifique. La fondation de la ville d'Asunción de Panamá en 1519 entraîne le déclin de Santa Maria Antigua del Darién : la première devient la capitale de Castilla de Oro aux dépens de la seconde qui s'éteint définitivement en 1524.

Castilla de Oro deviendra le noyau de l'expansion espagnole dans une grande partie de l'Amérique du sud et centrale. Les terres découvertes s'étendent jusqu'au littoral pacifique et leur extension oblige la Couronne espagnole à créer des nouvelles *gobernaciones** au fur et à mesure que les capitales éponymes seront fondées : Santa Marta (1525) Carthagène (1533) et Popayán (1537) [ill.1e].

Dans les années 1540 s'organisent depuis le littoral pacifique et atlantique les campagnes d'exploration vers l'intérieur des terres [ill.1i] Une des plus remarquables est celle dirigée par Gonzalo Jiménez de Quesada qui part de Santa Marta en 1536 et suit les peuplements indigènes Muisca : Vélez, Monquirá, Suta, Tinjacá, Ráquira, Guachetá, Cucunubá, Lenguaque, Nemocón, Zipaquirá et finalement Chía et Bacatá, siège du *Zipa** Tiquesusa, dans l'actuelle savane de Bogota. Jimenez de Quesada poursuit sa route vers Guatavita – siège du Dorado –, et vers les mines d'émeraudes de Muzo et Somondoco. En juillet 1537 il arrive par Turmequé à l'actuel département de Boyaca et découvre les villages indiens de Boyacá, Tibaná, Garagoa, Tenza, Guateque et Somondoco. En août 1537 il arrive à Tunja, siège du Zaque Quemenchatocha.

A la recherche d'Eldorado, Gonzalo Jiménez de Quesada a conquis une grande extension de terres qu'il a appelée *Nouveau Royaume de Grenade* [ill.1g] En août 1538 il fonde à Bacatá un campement militaire lui permettant d'assurer le contrôle sur la région. Par sa situation stratégique, Bacatá fut le point de convergence de nombreuses expéditions venues, elles aussi, à la recherche d'Eldorado.

Au départ de Coro (Venezuela) en 1537, l'expédition de l'Allemand Nicolas de Federman [ill.1i] traverse les plaines orientales et arrive par le sud aux terres de Tiquesusa en 1539. De même, Sebastián de Belalcázar assure la conquête des territoires de l'ouest. Après avoir

¹⁵ F. Puyo Vasco et al., *Historia de Bogotá*, Bogota, Villegas editores, 1988, t.1, p.60.

fondé les villes Quito et Guayaquil, il se lance à la recherche d'Eldorado ; il fonde en juillet 1536 la ville de Cali, puis en août 1537 celle de Popayán. En 1538 il entame la traversée des vallées de Neiva et Timaná pour arriver l'année suivante à Bacatá. La fondation de la ville de Santafé de Bogota sera confirmée par une cérémonie religieuse et juridique qui a lieu en avril 1539¹⁶.

De son côté, Jorge Robledo, maréchal de l'expédition de Belalcazar, assure l'exploration du Valle de Aburrá, actuel département d'Antioquia, et fonde en 1540 la ville de Cartago et en 1541 celle de Santafé de Antioquia. Parmi les fondations importantes réalisées pendant ces années-là figurent aussi les villes de Neiva, San Juan de Pasto, Vélez et Tunja toutes fondées en 1539.

L'installation coloniale marque le début de la l'implantation politique de la Couronne espagnole sur les terres conquises¹⁷. Dans un premier temps, les Habsbourg, à la tête de l'Espagne entre 1510 et 1700, installent un régime fédéral décentralisé reposant sur le système des Audiencias*. Les *gobernaciones** de Terre Ferme dépendent de l'Audience* de Sanit Domingue jusqu'en 1538, date à laquelle Charles V (1516-1556) crée l'Audience* de Panamá qui prend sous sa circonscription les *gobernaciones** de Cartagena et de Popayán [ill.1e]. Cette dernière sera rattachée à l'Audience* de Lima en 1543.

En 1550 est créée l'Audience* de Santafé, circonscription du vice-royaume* du Pérou ; le Nouveau Royaume de Grenade et les *gobernaciones** de Santa Marta, Cartagena et Popayán y sont annexés.

Avec l'arrivée des Bourbons, se répand un mode d'administration beaucoup plus centralisé qui multiplie la création de vice-royaumes* sur les territoires d'outre-mer afin d'en assurer le contrôle. Par la cédula du 27 mai 1717 le roi Philippe V (1701-1746) crée le vice-royaume* de la Nouvelle Grenade siégeant à l'Audience* de Santafé qui absorbera la *Capitanía General** de Venezuela et l'Audience* de Quito [ill.1f]

La figure de l'Audience* se trouve au cœur d'un mode d'administration très instable : au XVII^e siècle, le pouvoir du vice-roi, – affirme Chaunu – s'use souvent en cinq ou six ans ; le

¹⁶ F. Puyo Vasco et al., *Historia de Bogotá*, op.cit., t. 1, p.63.

¹⁷ P. Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*, op.cit., p.237.

vrai pouvoir –ajoute-t-il– c’est l’Audience*¹⁸. Un bon exemple pour illustrer cela est le cas de la Nouvelle Grenade : en 1723 le vice-royaume* sera supprimé pour reprendre sa forme antérieure jusqu’en 1739 date de sa restauration [ill.1h] Il se maintiendra jusqu’en 1810 année de la proclamation de l’indépendance.¹⁹

Morcelée dans sa période coloniale, la Colombie actuelle apparaît comme zone à lente évolution, articulée selon des découpages administratifs très instables qui entraînent une gestion inégale du territoire et des populations au fil du temps. L’analyse de ce territoire dans la perspective d’une histoire générale mais aussi dans celle d’une histoire culturelle, économique ou artistique, demande de prendre en considération ces différents découpages administratifs.

A l’échelle continentale, l’étude de l’art colonial de chaque pays a été menée de façon très inégale et les particularités locales ont été ignorées au profit de la création d’une identité latino-américaine ; les différences de niveaux de connaissances ont souvent abouti à des généralités et des amalgames que l’on n’a pas cherché à dépasser par la suite. Certes, observer l’art colonial hispanique dans une perspective globale permet de comprendre des concepts essentiels comme le rôle exclusivement évangélisateur de l’art, mais impose également des notions impossibles à envisager à l’échelle d’un territoire aussi vaste et hétérogène. Une des conséquences les plus regrettables de cela, est l’omission des réalités spécifiques à chaque région, ce qui mène à la hiérarchisation — pas toujours pertinente — de ces pays dans leurs aboutissements artistiques.

Erreur colossale que de situer sur une même échelle de valeurs l’architecture du vice-royaume* de la Nouvelle Espagne – particulièrement riche – et celui de la Nouvelle Grenade, particulièrement pauvre. Car, s’il est vrai que les vice-royaumes* des « Indes Occidentales » avaient le même statut juridique et étaient considérés comme des provinces espagnoles au même titre que ceux de la métropole, ils n’ont pas éveillé le même intérêt auprès de la Couronne, ni attiré le même type de populations et dans cette mesure les lois n’ont pas été appliquées partout de la même façon ni avec la même rigueur.

¹⁸ P. Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*, *op.cit.*, p.236.

¹⁹ J. Ocampo López, « Estructura política colonial. El Nuevo Reino de Granada », *op.cit.*, p.119-129.

Nous devons également souligner que l'Espagnol, selon qu'il arrive dans une région ou dans une autre, ne se retrouve pas face aux mêmes problèmes et doit improviser des stratégies différentes afin d'asseoir son pouvoir.

Bernard Lavallé explique ainsi le caractère empirique de la mise en place du système administratif espagnol :

« En Amérique, la société issue de la Conquête prit forme et s'organisa, de manière souvent tâtonnante, à partir des traditions séculaires du monde ibérique que le pragmatisme imposé par les nouvelles réalités locales allait obliger, selon le cas, à infléchir, à transformer radicalement ou à abandonner. »²⁰

Imaginons un observateur européen voyageant sur le continent à la recherche de monuments coloniaux : il verra dans l'ancienne Nouvelle Espagne des bâtiments qu'il pourrait qualifier de gothiques, de baroques ou métis. Mais en passant par l'ancienne Nouvelle Grenade notre observateur risque d'être désenchanté. S'il cherche à tout prix à faire entrer cette architecture dans les catégories qui lui sont propres et qu'il garde un souci d'objectivité, il verra au plus une mauvaise interprétation de l'architecture européenne. En revanche, si notre voyageur est enthousiaste, il cherchera ici et là un arc brisé, une ogive, une volute ou un candélabre et tentera de s'accrocher à ces formes et d'y trouver des lignes classiques, un baroque modéré ou un gothique tardif ; le but étant de légitimer l'objet observé par son ascendance européenne. Le cloisonnement disciplinaire a mené, on le verra, à plusieurs erreurs d'interprétation de ce type.

Il ne s'agit pas de donner à ces ouvrages, coûte que coûte, un statut d'œuvres exceptionnelles car comparables aux européennes, mais de comprendre comment et pourquoi des difficultés telles que le manque de formation et la crise économique et sociale ont été surmontées pour donner naissance à une architecture singulière, dont le niveau de dépendance ou d'indépendance vis-à-vis de l'Espagne reste à définir et surtout à expliquer.

La transmission de la religion catholique est le fer de lance de l'entreprise coloniale espagnole au Nouveau Monde et le temple chrétien un programme particulièrement significatif dans la mise en place de cette nouvelle société : il véhicule un message à prétention universelle et destiné à imposer un ordre social. De plus, l'église est, plus que

²⁰ B. Lavallé, *L'Amérique Espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1993, p.42.

tout autre espace du monde colonial, un espace éminemment collectif, caractéristique qui nous attire particulièrement dans le cadre de notre recherche car c'est à travers la collectivité que s'exprime et se structure une société et qu' « il est conforme au projet intellectuel de l'histoire culturelle que ce soit cette dimension collective du processus de représentation qui soit privilégiée. »²¹

Notre tentative de caractérisation de l'architecture coloniale en Colombie sera structurée selon deux axes. Tout d'abord le cadre historiographique, indispensable dans une approche critique de la discipline, s'intéressera notamment aux modes d'intégration de l'histoire de l'art colonial dans les processus de définition d'une culture latino-américaine pendant les premières décennies du XX^e siècle puis, à la place occupée par l'historiographie colombienne dans le processus de définition d'une identité. Le deuxième axe s'intéressera à l'architecture religieuse néo-grenadine, sa signification, son utilité et les systèmes de commande et de mise en place du bâti religieux.

²¹ P. Ory, *L'histoire culturelle*, *op.cit.*, p 12.

PREMIERE PARTIE : Cadre Historiographique

Naissance et développement d'une discipline récente

« Tout ce que l'on sait on le sait entre tous »
Antonio Machado, *Juan de Mairena*, 1936.

A. Précurseurs et pionniers de la discipline

1. Etapes historiographiques

Il faut attendre l'année 2004, date de publication de l'ouvrage de Ramón Gutiérrez *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*²², pour que l'historiographie de l'art hispano-américain fasse l'objet d'une étude monographique. Avant 2004 quelques ébauches historiographiques avaient fait une timide apparition dans les préfaces : leurs auteurs y soulignaient notamment le caractère récent de la discipline, le vide flagrant des connaissances sur certains pays²³ ou encore le manque d'ouvrages généraux portant sur ce sujet²⁴.

Le parcours historiographique de la discipline commence à être traité avec plus de rigueur dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Mais les découpages chronologiques et la définition de ses étapes de constitution varient sensiblement d'un ouvrage à l'autre : dans l'introduction du *Baroque ibéro-américain*²⁵, Santiago Sebastián, historien de l'art espagnol, situe le début de cette historiographie dans la deuxième décennie du XX^e siècle, et la divise en deux parties principales : la première, qui englobe les deux Guerres Mondiales, est fortement marquée par le nationalisme dominant ; elle correspond à la période des inventaires et des classifications. L'intérêt suscité par l'histoire de l'urbanisme ainsi que l'internationalisation de la recherche, détermineront un tournant historiciste qui marquera la deuxième période comprise entre 1945 et 1991, moment de la publication de l'ouvrage.

²² R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII): dos lecturas*, Buenos Aires, Cedodal, 2004.

²³ D. Angulo Iñiguez, E. Marco Dorta, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelone, Salvat, 1945, t.1, p.VII.

²⁴ G. Kubler, M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500-1800*, Harmondsworth/ Baltimore/ Mitcham, Penguin Books, 1959, p.XXV.

²⁵ S. Sebastián, *le Baroque Ibéro-américain*, Paris, Seuil, 1991, p.19-24.

Damián Bayón, dans *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*²⁶, prend les années 1910 comme point de départ de la discipline et propose aussi un découpage en deux parties : La première, celle des « pionniers », « autodidactes » et « nationalistes », qui va jusqu'à la fin des années 1920, et la deuxième — dont les limites sont plus délicates à déterminer car superposée à la précédente — est celle des « chercheurs purs » qui laissent de côté le nationalisme au profit de l'érudition et de la rigueur scientifique. Enfin, Bayón propose l'entrée de la discipline dans une troisième étape, celle de la maturité scientifique qui doit désormais se construire :

« [...] Un seul ouvrage important, une nouvelle interprétation du sens général de l'histoire du continent, peut et doit nous mener à reconsidérer à nouveau tous les problèmes. »²⁷

Ramón Gutiérrez revoit et affine ces divisions chronologiques ; il distingue quatre étapes principales : celle des *précurseurs* comprise entre 1879 et 1915 et celle des *pionniers* entre 1915 et 1935 ; de 1935 à 1970 à lieu *la consolidation historiographique* et à partir des années 1970 la période des *remises en question*.

L'architecte Argentin donne ainsi une vision renouvelée de l'historiographie : l'élargissement de la fourchette chronologique, l'introduction de nouvelles étapes — notamment celle des *remises en question* annoncée par Bayón — et d'une façon plus générale, la publication même d'un livre centré exclusivement sur l'historiographie, sont les signes d'une discipline plus mature, capable de porter un regard critique sur elle-même.

2. Précurseurs

Contrairement aux autres spécialistes, Gutiérrez situe les premiers pas de la discipline au début du XIX^e siècle. Il s'agit des premiers balbutiements, des signes avant-coureurs du développement historiciste que l'on découvre dans les carnets des voyageurs et des explorateurs.

²⁶ D. Bayón, «Hacia una nueva historia del arte colonial hispanoamericano», dans: D. Bayón, *Sociedad y arquitectura sudamericana*, Gustavo Gili, Barcelone, 1974, p.19-32.

²⁷ *Ibid.*, p.28-29.

Les explorations du territoire

A partir du XIX^e siècle l'Europe tente une approche objective d'un Nouveau Monde indépendant ; en 1827 François-René de Chateaubriand publie *Voyage en Amérique*²⁸. Ce texte annonce un grand nombre d'explorations, dirigées par des scientifiques européens avec le soutien de gouvernements locaux, à la recherche de leur identité et notamment de leur passé préhispanique. Les voyages de Désiré Charnay (1828-1915), Alfred Maudslay (1850-1931) ou Téobert Maler (1842-1917), entre autres, marquent le début d'une prise de conscience de l'importance des civilisations précolombiennes ; le patrimoine colonial éveille également – mais dans une moindre mesure – leur intérêt.

En 1878 paraît dans *Le tour du monde*²⁹ le récit de voyage réalisé entre 1875 et 1876, par le botaniste et paysagiste français Edouard André alors « chargé d'une mission du Gouvernement français ». Dans la narration de son périple, André inclut bien évidemment des remarques concernant la faune et la flore des différentes régions visitées, mais il évoque avec beaucoup d'esprit et souvent sous forme d'anecdotes, les mœurs et coutumes de leurs habitants. A cela s'ajoutent des descriptions succinctes des églises et monastères coloniaux, ainsi que des descriptions de monuments antiques accompagnées parfois d'illustrations. La description de la ville de Bogota, fait de ce texte une des premières tentatives d'approche de l'architecture coloniale :

« Cette église de la Tercera, bâtie de 1761 à 1780 par les Pères de Saint François, est située à l'extrémité de la *calle Real*. Elle est remarquable par les dorures du chœur et ses trois étages de colonnes. Au milieu, une statue de la Vierge, parée avec ce luxe de falbalas si commun dans l'Amérique espagnole, trône au milieu des saints habillés "à la dernière mode". Les parois du cœur sont entièrement ornées de tableaux, dont "le meilleur est de ne rien dire". La voûte est en bois, peint en blanc, et fait un contraste désagréable avec le luxe du cœur.»³⁰

En Colombie, le président Tomas Cipriano de Mosquera met en place la Commission Chorographique (1850-1858), dont le but est de cartographier le territoire et de décrire

²⁸ Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, Paris, 1827.

²⁹ E. André, « L'Amérique Equinoxiale (Colombie- Equateur-Pérou) par M. Edouard André, voyageur chargé d'une mission du Gouvernement français. 1875-1876. Texte et dessins inédits », dans: E. Charton, *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, 1877-1883, t. XXXIII à XLVI.

³⁰ E. André, « L'Amérique Equinoxiale (Colombie- Equateur-Pérou) ... », *op.cit.*, p.171.

différents aspects de la réalité physique, sociale, culturelle et environnementale du pays ainsi que les mœurs et coutumes de ses habitants³¹. Dans ce premier pas vers la création d'une identité nationale, l'image occupe une place fondamentale ; à la liste des écrivains et scientifiques qui accompagnaient Coddazzi, s'ajoutent les noms de trois peintres : les Anglais Henry Price et Edward Walhouse Mark [ill.5i, j], le Colombien Manuel Maria Paz et le Vénézuélien Carmelo Fernandez. Ces peintres ont ainsi laissé témoignage des différents types ethniques, sociaux et culturels du territoire, de sa diversité géographique et de son architecture [ill.2].

Enseignement des beaux-arts

C'est également au XIX^e siècle, et toujours selon le modèle européen, que se met en place l'enseignement des beaux-arts et de l'architecture dans certains pays. En 1816 Grandjean de Montigny et Debert dirigent la « Mission artistique française » convoquée par le monarque du Brésil ; l'architecte italien Javier Cavallari réforme l'enseignement de l'ancienne académie des Beaux-Arts au Mexique, où il enseigne les ordres classiques et en 1850 débute à Santiago de Chili les cours d'architecture de l'architecte français Brunet de Baines³².

L'apprentissage de l'histoire de l'architecture fut essentiel, car la discipline était avant tout historiciste et ses modèles se trouvaient dans le passé. Mais cet enseignement ne comprenait que les « unités formelles » à l'origine des différents styles :

« Ce n'était pas vraiment une histoire de l'architecture mais une narration des péripéties formelles de l'architecture à travers le temps historique. »³³

De même, les premiers traités d'architecture écrits en Amérique latine – qui datent également de cette période – selon Gutiérrez, « ils transmettent les rudiments des principes formels et technologiques d'origine universelle »³⁴.

Premières préoccupations architecturales

Sylvester Baxter (1850-1927) publie en 1901 *Spanish colonial architecture in Mexico*³⁵, premier ouvrage consacré à l'architecture hispano-américaine. Malgré le fait qu'il

³¹ G. Hernández de Alba, *En busca de un País: la Comisión Corográfica*, Bogotá, Panamericana/Ancora, 2003, p.5-15.

³² R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII): dos lecturas*, op.cit., p.12.

³³ *Ibid.*, p.13.

³⁴ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII): dos lecturas*, op.cit., p.13.

se limite au Mexique, son auteur porte un regard novateur sur l'architecture coloniale : il considère que les œuvres mexicaines ont « une individualité qui les rend différentes d'une simple copie de l'art péninsulaire »³⁶ et parle également de l'influence indigène qu'il considère essentielle dans le domaine ornemental³⁷. Ainsi, Baxter introduit les deux sujets qui seront au cœur des débats dans la recherche hispano-américaine jusqu'à nos jours : l'identité de cet art et son influence indigène.

Toujours au Mexique, Le gouvernement de Porfirio Diaz sollicite en 1904 les services du photographe allemand Guillermo Kahlo pour la réalisation d'un inventaire photographique du patrimoine mexicain³⁸. Le corpus ainsi constitué répertorie principalement les bâtiments coloniaux des différentes régions du pays faisant de cette démarche la première initiative du pouvoir visant à connaître et conserver ce patrimoine, à accepter le passé colonial comme partie intégrante de l'histoire du pays.

3. Les pionniers : vers la définition d'une latino-américanité

La période 1915-1935 est marquée par l'intérêt croissant de quelques pays latino-américains vis-à-vis de leur patrimoine colonial. Ce retournement sur soi répond à un changement significatif des rapports culturels entre l'Europe et l'Amérique : la Première Guerre Mondiale provoque l'écroulement du modèle porté par les pays civilisateurs et la rupture de la dichotomie qui plaçait l'Europe comme modèle culturel et l'Amérique hispanique comme synonyme de barbarie. Eclatent alors les différents processus révolutionnaires à travers lesquels les pays latino-américains cherchent à construire leurs propres repères et leur propre identité culturelle.

La Révolution Mexicaine (1910 – 1917), suivie par la Réforme Universitaire Argentine (1918), inspire dans d'autres pays du continent la mise en place de plusieurs mouvements indigénistes ou panaméricains. Des personnages comme les péruviens José Carlos

³⁵ S. Baxter, *Spanish colonial architecture in Mexico*, Boston, Millet, 1901. La traduction à l'espagnol paraîtra en 1934 dans une édition mise à jour par Manuel Toussaint: S. Baxter, *La arquitectura hispano colonial en Mexico*, Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, Mexico, 1934.

³⁶ Cité par R. Gutiérrez, *ibid.*, p.15.

³⁷ *Ibid.*, p.14.

³⁸ Les négatifs issus de cette campagne sont conservés dans la photothèque du INAH. Une partie de cette collection ainsi que le « catalogue des constructions coloniales du fonds Guillermo Kahlo » ont été publiés dans: Coll., *Guillermo Kahlo. Fotógrafo oficial de monumentos*, Mexico, Casa de las imágenes, 1992.

Mariartegui ou Victor Raúl de la Haya créateur de l'APRA en 1921, plaident pour l'unité politique de l'Amérique afin de pouvoir proposer des solutions *indo-américaines* aux problèmes latino-américains.

Dans le milieu de l'art, cet éveil nationaliste se concrétise lors du Premier Congrès Panaméricain d'Architectes (Montevideo, 1920) ; il en ressort le besoin d'enseigner l'histoire de l'architecture américaine, ainsi que celle de chaque pays du continent, dans les écoles d'architecture et de beaux-arts.³⁹

Sous le titre *La Patria y la arquitectura nacional*⁴⁰ (La Patrie et l'architecture nationale), l'architecte Federico Mariscal publie en 1915 la première tentative de classification des bâtiments coloniaux du Mexique et un recueil de conférences données entre 1913 et 1914. Mariscal rend explicite l'idée selon laquelle l'architecture est un témoignage de la culture et que par conséquent elle doit être protégée⁴¹ ; il s'agit ici d'une idée avant-gardiste dans la mesure où elle devance largement les politiques de sauvegarde du patrimoine culturel.

Pendant cette période, l'exemple mexicain est suivi dans d'autres pays ; l'Uruguayen Alberto Zum Felde et l'Argentin Martín Noel, par exemple, commencent à analyser l'architecture de leur pays. Noel propose d'étudier l'Amérique en tant qu'unité géographique et artistique, homogénéisation du territoire qui sera remise en question ultérieurement.

Angel Guido : du positivisme à la pensée formelle

Egalement en Argentine, l'architecte Angel Guido s'intéresse à la présence de l'indigène dans l'architecture coloniale hispano-américaine et pose le sujet de la « fusion hispano-indienne » qu'il aborde sous deux aspects : le métissage artistique comme processus de fusion du monde indigène avec le monde hispanique et le schéma architecture hispanique/décoration indigène proposée par Baxter en 1901.

L'Université Nationale de Litoral (Argentine) publie en 1940 *Redescubrimiento de América en el Arte*⁴² (Redécouverte de l'Amérique dans l'Art), un recueil de conférences données par Guido entre 1931 et 1940 où le sujet de l'art colonial est traité à trois reprises.

³⁹ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII): dos lecturas, op.cit.*, p.16.

⁴⁰ F. Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*, Mexico, Stephan y Torres, 1915.

⁴¹ *Ibid.*, p.17.

⁴² A. Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940.

L'Amérique face à l'Europe dans l'art (idéologie)⁴³

L'architecte argentin décrit ici les rapports existant entre l'art américain et l'Europe depuis la conquête espagnole : « première conquête européenne et première reconquête américaine ; deuxième conquête européenne et deuxième reconquête américaine ». ⁴⁴

Les deux premières étapes concernent la période coloniale : l'arrivée des Espagnols plonge l'art américain — pendant presque un siècle et demi — dans une longue agonie marquée par « la dictature esthétique européenne »⁴⁵. « La reconquête de l'art », « une sorte de rébellion esthétique parallèle à l'insurrection sociale souterraine » ⁴⁶ se fera à travers l'explosion décorative baroque du XVIII^e siècle. S'ensuit une deuxième conquête et reconquête de l'Amérique dans son parcours esthétique : la conquête — qui correspond à l'arrivée du néoclassicisme européen — est suivie de la reconquête qui se concrétise par l'affranchissement de l'artiste décidé à raconter l'Amérique :

« Le réveil dramatique de notre authenticité proprement américaine [...] qui bat aujourd'hui dans le cœur des jeunes artistes de l'Amérique latine, conjurés, dans une débauche de sincérité, d'affirmer l'essence américaine avec leur propre voix. [...] Et dans cette nouvelle affirmation de l'Amérique face à l'Europe, se concrétise à présent le drame intime de la jeune génération d'artistes américains. Large comme la Pampa est l'espoir mis dans cette destinée. Et quand on met de la grandeur effective dans la vie, le destin ne paye jamais avec la monnaie de l'ingratitude. » ⁴⁷

Sur cette idéologie franchement engagée dans l'ambiance révolutionnaire du temps, repose une structure méthodologique qui permettra à l'architecte de cerner les particularités de l'art de la période Baroque dans les zones anciennement occupées par les Aztèques et les Incas.

⁴³ A. Guido, « América frente a Europa en el Arte », dans : *Redescubrimiento de América en el arte*, *op.cit.*, p.15-36.

⁴⁴ *Ibid.*, p.18.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ A. Guido, « América frente a Europa en el Arte », *op.cit.*, p.36.

La philosophie de l'art à notre époque (méthodologie)⁴⁸

A l'approche positiviste d'Hippolyte Taine, Guido oppose la vision formaliste de Wölfflin⁴⁹ à travers une application directe de « couples de catégories » de Wölfflin à l'architecture mexicaine et pérou-bolivienne du XVII^e siècle. A partir de là, l'architecte constate une «diversité baroque» entre le nord et le sud qu'il explique par la «diversité psycho-esthétique» existante entre les indigènes du Nord et ceux du Sud.⁵⁰

L'approche formelle proposée par Guido dans sa méthodologie est une ouverture vers le *contenu*. Pour associer forme et contenu il prône l'application de la théorie de Worringer: *la volonté de la forme* et *la volonté artistique* saisies à travers l'*Einfühlung* ou « projection sentimentale» dans l'œuvre.⁵¹ L'application de ces théories dans le contexte américain a permis selon l'auteur de « mieux cerner l'originalité et la personnalité du style *criollo** ou métis, pérou-bolivien de la zone de Cuzco-Potosí »⁵².

Si, dans son « idéologie », Guido revendique, presque de façon intuitive, l'existence d'un caractère propre à l'art hispano-américain, il propose ici une méthodologie visant à *le prouver* et à *l'expliquer*.

Archéologie et esthétique de l'architecture créole⁵³

Guido trouve cette explication dans les particularités esthétiques de l'art précolombien ajoutées à l'art importé au Nouveau Monde par l'Espagne, ce qui le mène à poser l'équation suivante dont les termes seront analysés par la suite :

« Art baroque espagnol + Art indigène = Art Indo-hispanique »⁵⁴

D'une part les éléments du baroque espagnol entre la fin du XVII^e siècle et les débuts du XVIII^e siècle, d'autre part les motifs décoratifs indigènes inspirés dans la faune et la flore du Haut-Pérou ainsi que quelques éléments du mysticisme inca. Cette analyse lui permet

⁴⁸ A. Guido, « La filosofía del arte en la actualidad. Wölfflin, Worringer, Dvorak, Pinder. Aplicación de sus teorías a temas americanos » dans: *Redescubrimiento de América en el arte, op.cit.*, p.37-60. Conférence prononcée le 31 Aout 1939 à l'Université de Montevideo.

⁴⁹ *Ibid.*, p.50.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p.55.

⁵² *Ibid.*, p.58.

⁵³ A. Guido, « Arqueología y estética de la arquitectura criolla », dans: *Redescubrimiento de America en el arte, op.cit.*, p.81-120.

⁵⁴ *Ibid.*, p.85.

d'énoncer les caractéristiques du « style indo-espagnol »⁵⁵, où l'influence indigène sur l'art espagnol s'exerce à deux niveaux : « l'Influence objective ou archéologique »⁵⁶ et « l'Influence subjective ou esthétique »⁵⁷.

L'influence objective est l'inclusion d'éléments iconographiques phytomorphes, zoomorphes ou anthropomorphes d'inspiration locale auxquelles s'ajoute la représentation récurrente du soleil ou de la lune, réminiscences de la « conception incaïque du Cosmos »⁵⁸.

L'influence subjective quant à elle, consiste en un remplacement de l'ordre baroque hispanique par l'ordre « indo-espagnol-américain », une inversion « des extrêmes baroques de cinq paires polaires de Wölfflin »⁵⁹ : la *débauche* du baroque espagnol devient *retenue* dans l'art métis.

A partir d'une approche formaliste, Angel Guido mène le lecteur vers l'interprétation du *contenu* de l'art andin ou plutôt vers l'énonciation de ses spécificités, ceci n'étant pas pour autant le but final de la démonstration. Guido définit le « baroque Indoespagnol » comme :

« L'admirable exemple de comment un art européen peut se rendre, avec une dignité spontanée, profondément américain à travers l'imbrication spirituelle avec l'homme de la terre fortement uni au paysage. »⁶⁰

L'enthousiasme avec lequel Guido expose son idéologie explique la façon dont il aborde le métissage artistique de la période coloniale. Sa vision, profondément marquée par l'air de son temps, sera remise en question par la suite. Cependant, Guido a le mérite incontestable de réhabiliter l'art colonial, de faire un premier pas vers la définition de son caractère, et surtout, de l'affranchir des conceptions qui l'avaient jugé précédemment comme « un transplant naturel de l'Europe, sans aucune intervention du nouveau climat physique et spirituel de la nouvelle terre dans laquelle il prenait racine. »⁶¹ Autrement dit, Guido *pose la*

⁵⁵ Guido fait un usage indiscriminé des termes « style *criollo* », « style métis », « style indo-hispanique », « style indo-espagnol » et « style indo-européen ».

⁵⁶ A. Guido, « Arqueología y estética de la arquitectura criolla », *op.cit.*, p.91.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p.92.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p.96.

⁶¹ A. Guido, « Arqueología y estética de la arquitectura criolla », *op.cit.*, p.95.

question de l'intervention indigène — même si cela se fait dans des termes très passionnés — et ouvre ainsi un débat qui se prolongera jusqu'au milieu des années 1970⁶².

Miguel Solá: une vision de l'ensemble du continent

L'Argentin Miguel Solá publie en 1935 *Historia del arte hispanoamericano*⁶³, premier manuel à proposer une vision globale de l'art colonial sud-américain dans son unité géographique, chronologique et artistique. Solá aborde l'architecture, la sculpture, la peinture et les arts mineurs de l'Amérique espagnole pendant le XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècle sous forme d'un répertoire classificatoire construit selon la division politique de l'Amérique au moment de son émancipation.

Cette vue d'ensemble comporte cependant des déséquilibres évidents qui sont en dernier lieu le reflet de l'inégalité des informations dont on disposait pour chaque zone du continent. Cinq chapitres sont consacrés au Mexique : ils présentent respectivement les différents styles ainsi que ses principaux représentants : l'architecture religieuse, l'architecture civile, la peinture et finalement la sculpture. En revanche, le chapitre consacré aux *capitanías** du Guatemala et du Venezuela traite en 23 pages de l'art de six pays actuels.

Dans la même logique d'Angel Guido — mais dans un ton moins passionné — Solá voit l'art hispano-américain comme un « magnifique renouveau du grand art espagnol » qui doit être mis en valeur par « ses excellences et ses caractéristiques propres, bien définies d'un extrême à l'autre de l'Amérique, car c'est bien elle qui lui a donné son génie. »⁶⁴

Une succession de styles

Solá se centrera plus sur la présence des styles européens que sur l'intervention et l'influence indigène. Dans le cas du Mexique, les premiers styles, datés de la première moitié du XVI^e siècle, sont le gothique décadent, le mudéjar, le style Isabel, le plateresque et le néoclassique ; mais, remarque Solá, « quelques-uns d'entre eux peuvent n'être représentés que par des éléments isolés et d'autres par de rarissimes monuments. »⁶⁵ Aux styles de la fin

⁶² Selon Gutiérrez ce débat se prolonge jusqu'en 1975 et se centre particulièrement sur la signification de l'expression « art métis ».

R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, op.cit., p.19.

⁶³ M. Solá, *Historia del Arte hispano-americano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Buenos Aires, Labor, 1935.

⁶⁴ *Ibid.*, p.6.

⁶⁵ M. Solá, *Historia del Arte hispano-americano. [...] durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, op.cit., p.6.

du XVI^e siècle succède le baroque « qui régna pendant tout le XVII^e siècle »⁶⁶ et duquel surgit, sous l'influence « du milieu physique et social »⁶⁷, le baroque mexicain. Enfin, au XVIII^e siècle, arrive « la réaction classique européenne »⁶⁸ qui, elle, ne subit aucune influence locale. L'exemple du Mexique suffit pour montrer que cette tentative de classification aboutit à une réflexion par synecdoques : la présence de « voûtes à nervures gothiques » dans l'Eglise de Saint François de Cholula ou dans la Cathédrale de Mexico, permet d'affirmer que les bâtiments sont gothiques ; cette démarche empêche de *voir* le bâtiment et de se rendre compte des particularités de l'édifice.

Parallèlement, grâce à l'élan patriotique de quelques historiens et architectes, se posent les bases de l'étude de l'art colonial hispanique. Cette étape, marquée par la classification et la réalisation d'inventaires, définira ultérieurement les caractéristiques principales de la recherche. Suivant l'exemple du Mexique, des études spécifiques commencent à se développer dans quelques foyers comme le Chili, l'Uruguay, le Venezuela, et la zone des Andes⁶⁹. Mais le retentissement est très limité faute d'outils de diffusion et de cadre institutionnel solide. Face à ce vide, l'Espagnol Vicente Laperez réclamait l'étude de l'architecture des anciennes « provinces d'outre-mer »⁷⁰.

⁶⁶ M. Solá, *Historia del Arte hispano-americano*. [...] durante los siglos XVI, XVII y XVIII, *op.cit.*, p.42.

⁶⁷ *Ibid.*, p.43.

⁶⁸ *Ibid.*, p.48.

⁶⁹ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, *op.cit.*, p.20.

⁷⁰ Cité par R. Gutiérrez, *ibid.*, p.22.

B. 1935-1970 La consolidation historiographique

1. Cadre institutionnel

Pendant la troisième décennie du XX^e siècle, la création des premières institutions et des premiers outils de diffusion des connaissances marque la transition entre la période des précurseurs et la période de consolidation historiographique : l'art colonial hispano-américain devient progressivement une discipline soutenue par un cadre institutionnel solide qui lui conférera plus de rigueur scientifique.

Institutions espagnoles et premières publications.

La réponse à la demande formulée par Lamperez arrive en 1927 lors de l'Exposition latino-américaine de Séville avec la création de la chaire d'Histoire de l'Art hispano-américain à l'Université de Séville. Son premier titulaire, Diego Angulo Iñiguez, crée par la suite avec Martin Noel le Laboratoire de Recherches d'Art Ibéro-américain dans la même université. En 1933, cette institution publie le premier des sept volumes de l'ouvrage *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*⁷¹. Cet ouvrage qui connaît des problèmes de diffusion à cause de la guerre civile espagnole, mais il est d'une importance capitale car il s'agit de la publication de tout un corpus documentaire conservé dans l'Archive Général des Indes de Séville. Avec cette publication, qui se prolongera jusqu'en 1939, Angulo introduit l'utilisation du document d'archive, fournissant ainsi une base rigoureuse à la recherche de l'histoire de l'art hispano-américain. A la publication de ces documents, s'ajoute la création de plusieurs périodiques dans de nombreux pays sud-américains. C'est le cas par exemple d'*El Arquitecto* à Cuba, au Mexique et en Argentine et de *La revista de arquitectura* en Uruguay et en Argentine. Côté espagnol, l'*Archivo Español de Arte* est créé à Madrid ; nombreux articles sur l'art colonial hispano-américain y seront publiés⁷².

⁷¹ D. Angulo Iñiguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Séville, Laboratorio de Arte, 1933-1939.

⁷² R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, op.cit., p.22.

Institutions hispano-américaines

Grâce à l'expérience et à l'intervention du Laboratoire de Recherches d'art Ibéro-américain de Séville, plusieurs institutions hispano-américaines ont pu voir le jour. La première fut le Laboratoire d'Art du Mexique, créé en 1934 par Manuel Toussaint et devenu par la suite l'Institut de Recherches Esthétiques de l'UNAM. En 1937, à l'occasion du Deuxième Congrès International d'Amérique, Toussaint souligne le besoin de créer des organismes similaires dans les universités latino-américaines, mais il faut attendre 1946 pour voir la création des instituts de recherches esthétiques de Buenos Aires, Montevideo, et Santiago de Chili. Suivront le Centre de Recherches Historiques et Esthétiques de l'Université Centrale du Venezuela et l'Institut de Recherches Esthétiques de l'Université Javeriana de Bogota créé par Carlos Arbelaiz Camacho avec le soutien de Mario Buschiazzi. La mise en place de ces institutions donne lieu à des publications annuelles qui facilitent la diffusion de l'information, le contact entre spécialistes et l'organisation de congrès internationaux.⁷³

Grâce à la création de chaires et centres de recherche consacrés à l'étude des architectures nationales et continentales, le contenu des enseignements universitaires s'affranchit d'une histoire de l'architecture purement formelle :

« La reconnaissance de l'architecture s'est ouverte vers une lecture plus large que la simple description archéologique, prêtant plus d'attention aux programmes et partis architectoniques qu'aux surfaces décorées de ces derniers. »⁷⁴

La concentration de l'enseignement dans l'architecture et sa tendance à dissocier le bâti de sa surface décorée entraînera, on le verra plus loin, des désaccords importants entre les spécialistes.

⁷³ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, op.cit., p.27-29.

⁷⁴ *Ibid.*, p.23.

2. La Deuxième Guerre Mondiale

Pendant la Deuxième Guerre Mondiale un grand nombre de chercheurs se consacrent à l'étude de l'Amérique du Sud. Ceci donne lieu à des publications très importantes considérées aujourd'hui comme des textes de base de l'historiographie américaine. Parmi ces auteurs se trouvent l'Autrichien Pál Kelemen et les Américains Martin Soria, et George Kubler.

Pál Kelemen.

Pál Kelemen publie en 1951 l'ouvrage *Baroque and Rococo in Latin America*⁷⁵. Dans sa réédition de 1967, ce livre se présente en deux volumes le deuxième étant composé de plus de 600 illustrations portant sur l'architecture, la sculpture, la peinture mais aussi le mobilier de la période coloniale. La simple observation de cet impressionnant ensemble d'images montre que Kelemen conçoit l'architecture religieuse américaine et son décor comme un ensemble indissociable.

Dans sa préface à la première édition, l'auteur distingue, à partir du deuxième siècle de colonisation, le phénomène artistique espagnol et son corollaire hispano-américain marqué par l'intervention des artistes et des artisans locaux. Par ce constat, Kelemen s'oppose aux courants qui ont vu l'art du Nouveau Monde comme une partie de l'art péninsulaire :

« Jusqu'à une date récente, l'art de l'Amérique latine coloniale a été, soit traité de la façon la plus sommaire, presque comme une excroissance de celui de la péninsule ibérique, soit ignoré. En règle générale, plus un immeuble, une statue ou une toile ressemblait à un prototype européen, plus de respect lui était accordé. »⁷⁶

Kelemen remet l'œuvre d'art dans son contexte social et économique⁷⁷, mais ne prétend pas embrasser l'intégralité du continent ni des monuments connus ; il se limite à étudier les meilleurs exemples du Mexique, de la Colombie, de l'Équateur et du Brésil. Il montre que la valeur de cet art ne repose pas sur les critères qui pourraient le mettre en

⁷⁵ P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, Dover, 1967.

⁷⁶ *Ibid.*, p.XI.

⁷⁷ *Ibid.*, p.1-23.

rapport avec l'Europe, mais justement sur ceux qui lui permettent de s'en affranchir. Il veut cerner les bases sur lesquelles se fonde l'originalité de la production artistique coloniale, c'est à dire l'intervention de sensibilités non européennes :

« Avec plusieurs auteurs, un tunnel noir a occulté en apparence les puissantes sources non européennes de cet art, alors que d'autres ont essayé de les cacher ou de les minimiser. »⁷⁸

Deuxième aspect novateur de cet ouvrage : il montre, dans la peinture et la sculpture, l'existence de certains programmes européens auxquels le Nouveau Monde a donné un nouveau souffle en les réinterprétant et en les éloignant radicalement de leur prototype européen, diffusé à travers les estampes.⁷⁹

Finalement, l'auteur montre en Amérique centrale une adaptation évidente de l'architecture européenne aux conditions géologiques d'une zone à forte activité tellurique. Cette adaptation s'est faite avec la reprise des méthodes de construction locales, certaines d'entre elles remontant à la période précolombienne⁸⁰.

Certes, en parlant d'inspiration locale, d'intervention de main d'œuvre indigène et d'originalité, l'Autrichien n'aborde pas un sujet nouveau ; la nouveauté consiste en introduire la source gravée ayant servi de modèle pour corroborer ses propos de façon objective : Kelemen *prouve* ce que d'autres avaient revendiqué auparavant ce qui représente un apport méthodologique considérable à la discipline. En revanche, l'adaptation de l'architecture à la géographie du Nouveau Monde est un sujet nouveau ; le milieu naturel prend ici une autre signification : il ne se limite plus à être une source d'inspiration décorative mais devient un facteur important dans la détermination des caractéristiques de cette nouvelle architecture.

Martin Soria et George Kubler

La publication en 1959 de l'ouvrage de Martin Soria et George Kubler *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions*⁸¹ montre que les idées de Kelemen n'ont pas fait l'unanimité.

⁷⁸ P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, op.cit., 20-25.

⁷⁹ *Ibid.*, p.48-58.

⁸⁰ P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, op.cit., p.122-136.

⁸¹ G. Kubler, M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions [...]*, op.cit.

Cet ouvrage présente une vision beaucoup plus large, autant d'un point de vue chronologique – Il recouvre la période 1500-1800 – que géographique : l'intention des auteurs, présentée dans l'avant-propos, est de « traiter de l'art et de l'architecture des empires ibériques depuis la renaissance jusqu'aux guerres napoléoniennes »⁸² ; l'art hispano-américain est donc abordé ici comme une partie de l'art espagnol. Dès l'avant-propos les auteurs afficheront leurs deux préoccupations principales : respecter les groupements régionaux et traiter du style.

Par ses prétentions géographiques et chronologiques, le livre de Soria et de Kubler, destiné aux étudiants anglophones, a un caractère éminemment synthétique. La vocation pédagogique de l'ouvrage lui confère des avantages non négligeables ; un langage clair et simplifié ; une bibliographie très complète et finalement un corpus iconographique riche en illustrations, photographies, reproductions d'estampes, plans et relevés architectoniques.

En 1956 Martin Soria publie *La pintura del siglo XVI en Sud América*⁸³, où la problématique est posée dès la première phrase de l'introduction : « La peinture du XVI^e siècle en Amérique du Sud est un sujet presque vierge »⁸⁴ ; son étude permettrait cependant d'approcher les racines de la culture coloniale : le caractère chevaleresque et humaniste des premiers conquistadors, « et la religiosité pure, apostolique, humble et pleine de tendresse vis-à-vis de l'Indien » des premiers évangélisateurs⁸⁵.

Malgré l'intérêt que représente l'étude de la peinture de cette période, les chercheurs se sont retrouvés face à l'impossibilité de donner une vision globale de son développement. A cela, deux explications sont données : on en connaît très peu d'exemples — carence à laquelle on pourrait remédier par la mise en place de campagnes photographiques complètes — et, deuxième explication, elle est majoritairement murale ; au delà des problèmes de conservation posés par la détrempe, la peinture murale a été recouverte dans la plupart de cas et oblige donc à d'importants travaux de récupération. Finalement se pose le problème documentaire : les archives notariales et ecclésiastiques des centres artistiques gardent encore plusieurs notices inédites qu'il est urgent de publier et d'exploiter⁸⁶.

⁸² G. Kubler, M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal [...]*, *ibid.*, p.XXV.

⁸³ M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sud América*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956.

⁸⁴ *Ibid.*, p.11.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

En dépit des nombreuses difficultés, Soria parvient à énoncer deux caractéristiques principales de cette période : pendant le XVI^e siècle la quasi-totalité de la production artistique du Nouveau Monde est européenne car le métissage est un phénomène qui apparaîtra dans les siècles postérieurs ; les sources européennes non espagnoles sont prédominantes dans la constitution de la culture artistique coloniale. Ceci est valable notamment dans le domaine de la peinture où l'influence espagnole est moins importante ; les idées et les styles dominants sont ceux qui se transmettent en premier lieu à travers l'estampe flamande et italienne, puis, dans une moindre mesure, à travers l'estampe française et allemande. Conclusion déconcertante posée dans l'introduction même de l'ouvrage : les Indes espagnoles ne sont pas une branche de la culture ibérique ; elles sont le mélange de plusieurs cultures, avec à leur tête, l'Espagne⁸⁷.

On évoquait plus haut le point de divergence entre Kelemen — qui n'envisage pas l'art colonial comme une dérivation de l'art espagnol — et le binôme Soria/ Kubler, qui dans le titre même de leur ouvrage de 1959 affirmait le contraire. Il est donc très curieux de voir Soria affirmer l'indépendance de la peinture hispano-américaine en 1956, et l'exact contraire trois ans plus tard. Mais le vrai point de divergence entre Kelemen et Soria se situe plutôt dans leur façon d'aborder l'estampe. Alors que Kelemen se sert des modèles pour chercher dans l'œuvre achevée l'artiste qui réinterprète, Soria les utilise pour définir les influences européennes parvenues au Nouveau Monde, l'artiste qui subit. Il cherche dans les sources les éléments qui rapprochent cette peinture de l'Europe et pas ceux qui la différencient. En plaçant l'estampe au centre de ses recherches, Soria suit la voie ouverte par Pál Kelemen ; l'utilisation qu'ils en font représente deux formes d'interprétation de la source gravée pour la compréhension de l'art hispano-américain. Ainsi, Soria décrit les peintures murales de la Maison de Juan de Vargas à Tunja⁸⁸ [ill.3d-j] dans les termes suivants :

« Elles procèdent de la plus profonde tradition européenne qui embrasse dans ce cas la Grèce et la Rome antiques, le Portugal, l'Allemagne, les Flandres, la Hollande, la France, l'Italie et l'Espagne. De Grèce, les dieux représentés : Jupiter, Minerve et Diane ; de Rome le style Pompéien; du Portugal le rhinocéros, cadeau

⁸⁷ M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sud América*, op.cit., p.11.

⁸⁸ Cet ensemble de peintures murales est décrit et analysé dans: L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *L'empreinte : Caractère de l'art néo-grenadin et sources européennes : une historiographie critique*, op.cit., p.95-101.

du roi Manuel I ; d'Allemagne l'estampe en bois que Durer a fait de cet animal ; des Flandres, Ioannes van der Straet, Ioannes Collaert et Philippe Galle.»⁸⁹

Comme le confirme sa définition du peuple argentin, Soria perçoit la culture hispano-américaine comme le résultat d'un brassage de cultures principalement européennes :

« On comprend rarement que l'Amérique hispanique n'est pas non plus conformée par une seule race, et qu'en aucun cas elle est un domaine culturel exclusivement espagnol. L'Argentine a créé un de niveaux les plus élevés de civilisation générale du monde entier, grâce à la frugalité, à l'autosuffisance et au sens de l'honneur des Espagnols, grâce au dur travail et au sens inventif des Italiens, aux connaissances techniques et au fair-play [sic.] des Anglais, et au sens de la beauté et de la raison dérivés de la France. Le visiteur étranger ne peut que rester admiratif face au juste équilibre et à la vigueur qui sont l'heureux résultat de ce mélange de races. »⁹⁰

Malgré les efforts réalisés lors de cette période de consolidation historiographique, le discours ne reste pas toujours objectif. A la fin de sa louange du peuple argentin, Soria s'adresse « au visiteur étranger » qui ne peut que rester admiratif. Cette interpellation est très révélatrice de l'intention de Soria : il cherche à mettre l'art hispano-américain à la hauteur du regard européen en le traduisant dans un langage intelligible pour ce dernier : le style. Alors que les précurseurs adoptent un ton engagé, presque enragé, pour faire comprendre que cet art existe, la période de consolidation historiographique veut prouver que cet art est « beau ».

⁸⁹ M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sud América*, op.cit., p.17.

⁹⁰ M. Soria, « Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas », *AIAA*, n° 5, 1952, p 43.

3. Pluridisciplinarité et archives

Egalement pendant cette période, on assiste à une véritable explosion bibliographique qui s'explique entre autres par le caractère pluridisciplinaire qu'adopte la recherche. Historiens, historiens de l'art, architectes et archéologues travaillent autour de ce sujet.

L'apport des historiens

Dès la fin du XIX^e siècle, l'historien espagnol Pedro Torres Lanzas, directeur de l'Archive Général des Indes à Séville entre 1896 et 1925, entame un important travail d'extraction, récupération, et classification des documents cartographiques de l'archive ; ce travail, qui se poursuit encore aujourd'hui, est à l'origine de la série « Cartes et Plans » de l'AGI⁹¹. Les guides, inventaires et catalogues publiés dévoilent l'existence de documents de nature diverse touchant différents domaines de la recherche dont l'histoire de l'urbanisme et l'histoire de l'architecture civile, religieuse et militaire.

Grace à cette accessibilité et à cette nouvelle organisation, se prépare toute une génération d'historiens américanistes qui n'hésitent pas à pénétrer dans d'autres domaines de la recherche que ceux qui leur étaient traditionnellement destinés : en s'intéressant à l'histoire de l'urbanisme et des bâtiments, les historiens introduisent le document d'archive dans la réflexion et apportent des documents inédits.

L'historien argentin José Torre Revello qui, pendant presque vingt ans, effectue des recherches dans les archives de Séville, fait des publications fondamentales sur l'histoire de l'imprimerie dans l'Amérique espagnole, l'histoire des traditions populaires, mais s'intéresse également à l'histoire des bâtiments coloniaux en Argentine ainsi qu'à l'histoire des guildes⁹² et des images sacrées⁹³. Il poursuit par ailleurs la logique de publication et de diffusion du patrimoine documentaire introduite par Torres Lanzas.

Cet intérêt croissant gagne les historiens des ordres monastiques qui, ayant accès aux archives conservés dans les églises et autres fonds privés, dévoilent des informations importantes. C'est le cas de Vargas Ugarte, Gento Sanz y Barriga au Pérou ou de Furlong en

⁹¹ M.A. Colomar Albajar, « Diffusion et promotion des documents cartographiques en Espagne : Les archives des indes à Séville », *LIBER*, 1992.

⁹² J. Torre Revello, *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1932.

⁹³ J. Torre Revello, *La virgen del Buen Aire*, Buenos Aires, Peuser, 1931.

Argentine⁹⁴. Dans cette même tendance, Jorge Monastoque Valero, curé de l'église de Saint Jacques de Tunja, publie en 1984 plusieurs documents conservés dans les archives de son église. Jusqu'alors inédits, ces documents font lumière sur les modifications subies par le bâtiment au cours de son histoire⁹⁵.

L'apport des historiens de l'art

Les historiens de l'art se dirigent également vers l'archive et apportent à leur tour de nouveaux documents. Le travail commencé par Angulo Iñiguez, avec la publication des plans architectoniques conservés dans l'AGI, se poursuit pendant cette période et se concrétise par la publication de *Historia del Arte Hispanoamericano*⁹⁶ parue en trois tomes entre 1945 et 1956. Dans l'avant-propos du premier volume, Angulo souligne la disparité entre le volume d'informations existantes pour chaque pays⁹⁷. Il encourage donc ses lecteurs à publier des études monographiques pour, encore une fois, diriger le regard européen sur l'art sud-américain.

« Nombreux sont les chercheurs européens qui ne se sont quasiment pas encore rendu compte que, depuis le milieu du XVI^e siècle, l'art espagnol a donné des fruits de premier ordre de l'autre côté de l'Atlantique. »⁹⁸

Dans ce livre, les informations concernant les Mexique et le Pérou dominent ; mais en comparaison avec l'ouvrage de Solá, les parties consacrées aux autres pays sont nettement enrichies. Cet approfondissement des connaissances est une conséquence directe de l'existence de documents d'archives qui donnent une base solide à la méthodologie suivie par l'historien espagnol et ses collaborateurs.

L'apport des architectes et le début des affrontements avec les historiens de l'art

Le corpus documentaire des bâtiments est complété par un grand nombre de plans, relevés, coupes et isométries fournies par les architectes. Cette approche graphique des constructions resserre les liens entre les architectes et les archéologues, notamment dans des pays comme le Pérou où les architectes Emilio Harth-Terré et Victor Pimentel publient

⁹⁴ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, op.cit., p.23.

⁹⁵ J. Monastoque, *Iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*, Tunja, Caja popular cooperativa, 1984.

⁹⁶ D. Angulo Iñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano*, op.cit.

⁹⁷ *Ibid.*, p.VII-IX.

⁹⁸ *Ibid.*, p.VIII.

d'importantes monographies. Dans cette même logique Graciano Gasparini publie ses travaux sur le Venezuela⁹⁹.

Malgré ce rapprochement avec l'archéologie, pendant les années 1950 les architectes suivent les mêmes lignes analytiques que les historiens de l'art ; certains d'entre eux, José Mesa et Teresa Gisbert, en Bolivie ou Gonzales Galván, au Mexique, iront même jusqu'à écrire sur la peinture et la sculpture des pays étudiés. Une première scission entre historiens de l'art et architectes devient perceptible autour des années 1960. Cette rupture est causée par des divergences concernant l'objectif, la méthodologie et le point de vue adoptés pour observer le sujet à étudier.

C. 1970-2000 Les remises en question

1. Les divergences méthodologiques

A Partir des années 1970, la rupture est consommée entre historiens de l'art et architectes. Les divergences se posent de façon claire et chaque groupe de spécialistes s'attache aux principes de sa discipline.

Recours à l'archive

L'architecte Ramón Gutiérrez soulève un délaissement de l'étape heuristique de la recherche à partir de 1955. On constate que, d'une manière générale, les ouvrages qui dans la période précédente publiaient les sources issues des archives, sont désormais devenus la source principale de l'histoire de l'art et ceci, quand le document d'archive n'est pas définitivement mis de côté.

« Le mépris pour le travail documentaire et l'autosuffisance des " historiens de l'art" dans leurs méthodes visibilistes [néologisme utilisé par Gutiérrez] ou – simplement — dans la confiance aveugle vis-à-vis de leurs " intuitions", ont débouché sur une sorte d'attribution d'œuvres, de chronologies et de styles qui manquaient souvent de supports sérieux et qui nous font revenir à la rhétorique de la première période, n'apportant que la confusion générale. »¹⁰⁰

⁹⁹ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, op.cit., p.24.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.35-36.

Filiation européenne de l'œuvre

Le deuxième reproche qui est fait aux historiens de l'art est leur tendance à prendre les textes et traités européens qui circulaient dans le Nouveau Monde comme point de départ de toutes leurs réflexions. Ceci a entraîné la recherche systématique de filiations qui ont attaché « l'interprétation de l'architecture américaine à une perspective euro centrique. »¹⁰¹

Nous avons déjà relevé chez Angulo et Soria cette tendance, très critiquée par Kelemen, à rapprocher l'art hispano-américain aux paramètres esthétiques européens et à conférer à l'œuvre une valeur directement proportionnelle à son degré de filiation avec ces derniers. L'attitude des architectes en est une autre. Ramón Gutiérrez trouve une origine à cette rupture :

« A partir des années 1960 la diffusion des idées "spécialistes" [sic.] de Zevi, Argan et autres historiens, ainsi que les écrits de Hauser, ont posé une scission entre les architectes et les historiens de l'art [...]. S'est ajouté à cela le fait que la plupart de ceux qui étudiaient le sujet de l'architecture américaine en Europe (et même au Mexique) étaient des historiens de l'art, et ceux qui le faisaient depuis l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud étaient des architectes. »¹⁰²

Gutiérrez donne deux types d'explications: la première, qui sera traitée dans la partie suivante, concerne l'influence de la critique européenne dans la recherche américaniste, et la deuxième l'origine culturelle des chercheurs impliqués dans la critique. L'affrontement entre historiens de l'art et architectes, correspondrait à un affrontement entre chercheurs européens et chercheurs sud-américains.

D'autre part, si on rappelle que les chaires d'architecture sud-américaines ont été fondées dans un contexte très nationaliste et en réponse au besoin de revendiquer l'authenticité du bâti hispano-américain, il est normal que la deuxième génération d'architectes soit héritière de cette tradition. Mais l'opposition géographique apparaît surtout comme une conséquence logique du manque d'enseignement d'histoire de l'art dans les pays de l'Amérique du Sud où la création de chaires d'Architecture n'a pas été suivie de création de chaires d'Histoire de l'Art. Ce vide existe encore aujourd'hui dans certains pays comme la Colombie où l'histoire de l'art n'est pas une discipline universitaire à part

¹⁰¹ R. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI-XVIII)*, *op.cit.*, p. 36.

¹⁰² *Ibid.*, p.25-26.

entière¹⁰³, mais une supra-spécialité de l'histoire, des arts plastiques, ou encore de la philosophie. On peut alors émettre une hypothèse : cette opposition disciplinaire serait la conséquence d'un vide académique et une manifestation de l'impossibilité de part et d'autre de s'extraire de son contexte au moment d'observer l'objet d'étude. Convergent donc vers l'art colonial le regard de l'architecte, placé dans un contexte sud-américain, et le regard de l'historien de l'art, qui depuis le point de vue européen, projette sur l'objet des références qui lui sont propres. Les différences disciplinaires dont Gutiérrez fait état ne seraient-elles pas des divergences conceptuelles plus profondes qui trouveraient leurs origines dans les différences culturelles des observateurs ? La vérification de cette hypothèse ne viendra qu'avec une étude comparative sur l'histoire de l'enseignement et de la pratique de l'histoire de l'art dans les différents pays d'Amérique du Sud, mais la question est manifestement loin d'être résolue.

2. Zevi, Argan, Hauser.

Il est regrettable que Gutiérrez fasse allusion à la diffusion des idées de Zevi, Argan et Hauser sans commentaire ni référence, d'autant plus que son ouvrage ne contient pas d'orientations bibliographiques qui permettent de comprendre avec certitude quelles sont les idées ou les ouvrages qui ont été diffusés en Amérique hispanique à cette époque et en quoi exactement la reprise de ces dernières a pu provoquer des tensions entre historiens de l'art et architectes. Même en admettant que ces tensions ne correspondent pas à une problématique plus complexe que la simple opposition disciplinaire et méthodologique, Gutiérrez nous dirige vers un sujet fondamental qui doit être approfondi : l'apport de la critique européenne à l'historiographie hispano-américaine. Sans prétendre faire le tour de la question, car elle mérite d'être traitée dans une étude à part, nous allons nous référer aux ouvrages fondamentaux des auteurs cités par Gutiérrez.

¹⁰³ La première chaire d'Histoire de l'Art a été ouverte après l'écriture de ce chapitre à l'Université de los Andes de Bogota en 2012. Elle fait partie de l'UFR d'arts appliqués.

Bruno Zevi

Dans *Apprendre à regarder l'architecture*¹⁰⁴, Zevi rappelle qu'un bâtiment offre différents niveaux de lecture qui doivent être appréhendés comme un système. C'est seulement en considérant le facteur social, intellectuel, technique et esthétique de l'œuvre que l'on parviendra à saisir sa signification¹⁰⁵. La mise en contexte de l'œuvre devient donc fondamentale et dans ce sens, son étude ne peut pas – et ne doit pas – devenir le domaine exclusif de telle ou telle discipline. S'il est vrai que cette mise en contexte est fondamentale, elle ne peut pas définir à elle seule *l'essence* du bâti. De même, notre compréhension du bâtiment ne peut pas se réduire à l'analyse de la façade et du plan car l'architecture est avant tout un espace que le spectateur occupe mais aussi interprète dans sa vie de tous les jours :

« Les préjugés culturels et archéologiques [...] ont une influence néfaste qui dépasse la perte de goût esthétique. [...] Tant que l'histoire de l'architecture n'aura pas rompu avec la philologie et l'archéologie, non seulement l'architecture du passé n'acquerra pas d'historicité, c'est-à-dire d'actualité, et ne suscitera ni intérêt ni émotion, mais le public continuera à penser que l'architecture se trouve seulement dans les monuments, que son essence consiste seulement à "faire du beau" et qu'il existe une différence entre le mode de juger l'espace d'une église byzantine et l'espace de la pièce où vous êtes en train de lire. »¹⁰⁶

L'insertion de l'architecture dans le quotidien et l'invitation à se détacher des préjugés culturels — invitation que Zevi renouvelle tout au long de son ouvrage — constituent une libération de la critique de l'architecture hispano-américaine : elle se voit soulagée de la lourde charge de convaincre de la beauté de l'œuvre qui, à son tour, n'est plus obligée de véhiculer les idéaux esthétiques européens. Elle peut enfin exister.

L'apport de Zevi permet en somme à décomplexer l'architecture coloniale, il propose une nouvelle critique qui cherche à éprouver et faire vivre l'architecture plutôt que voir dans chaque ouvrage un monument exceptionnel. Ainsi, dans l'histoire de l'architecture hispano-

¹⁰⁴ B. Zevi, *Apprendre à regarder l'architecture*, Paris, Les éditions de Minuit, 1959.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.39.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.132-133.

américaine, une fois les préjugés mis de côté, l'architecture « humble » récupère toute sa dignité sans avoir à se soucier de revendiquer un style de souche européenne, car :

« De même que le langage évolue, les styles changent, et c'est pourquoi faire de l'histoire des styles ne signifie rien, puisque chacun crée son propre langage. »¹⁰⁷

Arnold Hauser

En opposition simultanée au matérialisme de Semper et à la théorie de « la volonté artistique » de Riegl¹⁰⁸, Hauser propose une sociologie de l'art refusant d'étudier l'objet selon un axe systématique excluant d'autres formes d'interprétation. Dès lors, ni la vision matérialiste ni la volonté artistique ne sont dissociées : il y a dans l'œuvre d'art une détermination réciproque (*Wechselwirkung*) de ces facteurs.¹⁰⁹

Comme le souligne Leenhardt, le style est pour Hauser :

« La forme que prend la pratique esthétique dans un contexte donné et par rapport à des finalités (motifs) données ; mais il n'y a d'antériorité ni de la forme ni de la société dans le procès de production artistique. »¹¹⁰

Cette définition donne une importance fondamentale mais pourtant pas exclusive au contexte de l'œuvre : l'histoire sociale de l'art doit également s'intéresser à l'étude des rapports entre l'œuvre et ses publics. Qu'il s'agisse du destinataire, du commanditaire ou du consommateur, ceci implique la restitution d'un « cadre humain et social au procès de production de l'art »¹¹¹ qui doit s'ajouter à l'analyse wölfflinienne de la forme.

L'histoire sociale de l'art appréhende donc l'objet étudié selon trois dimensions : le rapport avec le public, la figuration comme système d'interprétation mais aussi de façonnement du monde et la réalisation de l'œuvre dans son cadre matériel et technique¹¹².

L'application de ces idées à l'étude de l'art colonial hispanique vient corroborer l'importance donnée par Zevi au contexte de l'ouvrage et par là même l'impossibilité de lui donner une lecture formelle selon les critères européens : sorti du contexte social et

¹⁰⁷ B. Zevi, *Apprendre à regarder l'architecture*, op.cit., p.117.

¹⁰⁸ J. Leenhardt dans son introduction à: A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore, 1984, t.1, p.7-22.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.15 et 21.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.15.

¹¹¹ *Ibid.*, p.21.

¹¹² *Ibid.*

idéologique, le style perd son sens car son intention est autre. D'autre part, l'idée de dialogue entre la représentation et son destinataire – pour nous, il s'agit principalement de l'indigène à christianiser – postule la culture locale comme une variable essentielle dans la détermination de l'ouvrage et l'adaptation réciproque comme une condition *sine qua non* pour que le dialogue soit possible. Dans l'historiographie hispano-américaine la détermination réciproque deviendra, nous le verrons, syncrétisme.

Giulio Carlo Argan

Si pour Hauser « il n'y a pas d'opposition entre histoire et sociologie »¹¹³, Argan – dont les idées sont diffusées notamment par Santiago Sebastián – délimite le champ, la portée, la méthodologie et les perspectives des différentes disciplines qui s'intéressent à l'art. L'œuvre d'art, postulée comme « chose dotée de valeur »¹¹⁴ peut être abordée selon deux méthodes : la « méthode empirico-scientifique » qui, posant d'emblée l'impossibilité à définir la valeur, s'attache à la chose et se préoccupe de l'identifier, de la conserver, de la restaurer et de créer des catégories permettant de la classer ; et la « méthode théorique », qui, employée par la philosophie de l'art, s'intéresse en revanche à la valeur en étudiant comment elle s'engendre et se transmet. La chose n'est ici qu'une preuve de l'existence de cette valeur, une de ses manifestations.¹¹⁵

Mais si le problème est de replacer les phénomènes artistiques dans le contexte d'une civilisation, ces deux démarches apparaissent comme insuffisantes. L'enquête philologique, menée par « les spécialistes de la valeur », est une étape préalable et nécessaire à la recherche historique, dans la mesure où cette dernière doit se renouveler en apportant de nouveaux documents ou en réinterprétant ceux qui sont déjà connus ; le corpus de données vérifiables, fourni par les « spécialistes de la chose », sert de son côté à « débroussailler », mais pas à résoudre, le problème de la signification et de la portée de l'œuvre¹¹⁶. Argan en conclut que si l'on conçoit l'art comme une activité humaine et une ligne cohérente de

¹¹³ A. Hauser, *Im Gerpäch mit Luckas*, C.H. Beck, Munich, 1978, p.52. Cité par J. Leenhardt dans son introduction à: A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, op.cit., p.8.

¹¹⁴ G.C. Argan, « L'histoire de l'art », 1969, dans: G.C. Argan, *L'histoire de l'art et la ville*, Paris, Les éditions de la passion, 1995, p.7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.7-10.

¹¹⁶ G.C. Argan, « L'histoire de l'art », op.cit., p.8.

développement de la civilisation, il doit être étudié historiquement « et, donc, que l'histoire de l'art est la seule science de l'art possible »¹¹⁷.

L'art, posé comme phénomène culturel cohérent, n'a pas pour autant une cohérence linéaire : l'œuvre est un objet issu du passé, porteur d'un message qui dépasse les structures culturelles de son époque et qui, par le jugement qu'il suscite chez le récepteur, exerce une influence sur le présent. L'histoire de l'art est donc une histoire particulière qui doit adopter des méthodologies propres en vue d'analyser tous les faits culturels en rapport avec l'œuvre ; c'est l'histoire de l'influence de l'œuvre d'art « sur tout le processus de la pensée qui la pense »¹¹⁸. Elle étudie un ensemble d'engrenages où le passé, des périodes encore plus lointaines et le présent entrent en jeu et se mélangent en fabriquant à leur tour de nouveaux rouages.

Argan pense l'histoire de l'art comme une discipline indépendante et nécessaire qui doit s'inscrire dans un cadre méthodologique rigoureux où l'arbitraire et l'intuition laissent la place à la preuve et à la cohérence ; dans ce cadre-là, affirme Argan, « la méthode iconologique instaurée par Panofsky [...] apparaît comme la plus moderne, et la plus efficace des méthodes historiographiques »¹¹⁹ car elle intègre une perspective en réseau à l'analyse de l'œuvre.

L'introducteur de la méthodologie Panofskienne comme outil pour la compréhension de l'art du Nouveau Monde est l'historien de l'art Santiago Sebastián¹²⁰. Il poursuit les travaux de Francisco de la Maza et de Soria avec des apports significatifs sur l'iconographie hispano-américaine qui donnent un nouvel élan à la recherche autour de l'estampe anversoise, modèle principal des réalisations coloniales du continent.¹²¹

D'autre part, la place donnée à l'imagination – et donc à la mémoire de l'artiste – dans le processus de structuration de l'œuvre¹²², ouvre la voie sur une autre compréhension des formes importées d'Europe : sans laisser le style de côté, on peut admettre qu'une même forme puisse adopter différentes valeurs tout au long de son histoire, ou de son parcours à

¹¹⁷ G.C. Argan, « L'histoire de l'art », *op.cit.*, p.9.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.19.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.46.

¹²⁰ S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.

¹²¹ S. Sebastián, *Le baroque ibéro-américain*, *op.cit.*

¹²² G.C. Argan, « L'histoire de l'art », *op.cit.*, p.20-21.

travers l'histoire. Chez Argan, l'œuvre n'est pas un document qui viendrait corroborer l'existence d'une culture, mais le lieu même d'élaboration de la culture.

Cette compréhension de l'objet artistique se cristallise dans une approche qui aborde l'image baroque comme un outil politique, dépassant largement sa lecture en termes de représentation artificielle (Croce) ou irrationnelle (d'Ors).¹²³ Argan s'intéresse surtout à l'utilité de l'image baroque et à l'usage que l'Eglise de la Contre-Réforme en fit à des fins didactiques, éducatives et surtout persuasives, au service du Bien.

Plus que par leur caractère démesuré, Argan s'intéresse à la forme et à l'espace baroques par leur force persuasive. Ceci lui permet de définir les spécificités du baroque latino-américain à travers la persistance voulue d'un goût:

« Les structures dictées par l'autorité religieuse ou politique ne conservent rien de l'ancien Aztèque, Maya ou Inca. Mais on relève la persistance du goût et parfois de la thématique et de la direction indigènes dans une décoration extrêmement riche, animée, colorée. Il entre d'ailleurs du calcul politique chez ces conquistadores qui conservent vivante l'imagerie du lieu, ou ne la modifient que lentement. »¹²⁴

Un Baroque intimement lié à la Rhétorique devient une assise théorique essentielle pour l'histoire de l'art américaniste qui, éloignée depuis longtemps de la dichotomie structure européenne/ornementation indigène, se dirige vers la définition d'une plastique hispano-américaine comme la réponse au besoin de définir cette culture.

Dans un cadre méthodologique éloigné des revendications nationalistes des premières décennies du siècle, se pose alors la question des substrats non européens de l'art colonial. En laissant de côté les oppositions disciplinaires dans l'historiographie américaniste, la diffusion de ces idées sur le continent sud-américain prendra la forme d'un débat sur l'applicabilité de la notion de style, sur la compréhension même de cette notion et sur l'influence de la culture locale dans le développement de l'art colonial.

¹²³ G.C. Argan, « L'Age Baroque », dans: *L'Europe des Capitales*, Genève, Skira, 1964.

¹²⁴ *Ibid.*, p.111.

3. Le style, le baroque et l'intervention indigène

Vers une autre compréhension du style

En 1949 Erwin Walter Palm postule que les styles européens perdent leur connotation historique une fois arrivés dans les colonies : il oppose succession des styles en Europe et coexistence de styles dans le Nouveau Monde.

« On aura beaucoup gagné pour la compréhension de l'histoire de l'art colonial hispanique lorsqu'on parviendra à "associer" le concept de succession de styles historiques avec celui de leur coexistence. Il faudra donc étudier le phénomène d'une durée simultanée d'expressions qui ont perdu leur sens d'énonciation historique. »¹²⁵

Palm explique ces survivances stylistiques comme la manifestation d'une certaine nostalgie ou souvenir affectif de la patrie des maçons venus en Amérique¹²⁶. Dans cette même logique, en 1970 Kubler nuance les propos de la préface de 1959 qui accordait beaucoup d'importance au style : il propose d'adopter une acception plus ouverte de la notion de style en la dissociant de la notion de durée.¹²⁷ Il rappelle également le principe de disjonction entre la forme et la signification :

« La continuité d'une forme n'implique pas nécessairement une continuité de sens, pas plus qu'une continuité de forme ou de signification n'implique nécessairement une continuité de culture. »¹²⁸

Point culminant de la réflexion autour de ce sujet, l'historien franco-argentin Damián Bayón s'oppose radicalement à toute application de la notion de style et introduit par là-même l'œuvre d'art colonial dans un débat plus large : celui de sa signification sociale.

Damián Bayón, pour une sociologie de l'art

A travers une critique acerbe de la recherche de son temps, Bayón, élève de Pierre Francastel, propose en 1974 de mettre en place une « histoire du non-événement » basée

¹²⁵ E. Palm, « Estilo y época en el arte colonial », *AIAA*, n°II, 1949, p.7-24.

¹²⁶ *Ibid.*, p.25.

¹²⁷ G.Kubler, « Période, style et signification dans l'art américain ancien », dans : *Revue de l'art*, n°9, Paris, Flammarion, 1970, p.82-88.

¹²⁸ *Ibid.*, p.88.

sur les « sources non écrites de l'histoire »¹²⁹. La notion de style n'a pas, selon lui, un champ d'application possible dans le Nouveau Monde : dans un premier temps, parce qu'on n'y trouve pas la même unité géographique, culturelle et chronologique qu'en Europe et ensuite, parce qu'à l'intérieur même du territoire américain on ne peut pas parler d'unité chronologique. Les différentes formes stylistiques européennes deviennent en Amérique un répertoire formel dans lequel les artisans puisent en fonction de leurs goûts et de leurs besoins.

« A vrai dire, je voudrais sans modestie aller plus loin que ceux qui se querellent pour ce qui me semble être un problème de dénominations digne du nominalisme médiéval. "Espace", "métis", "provincial", "maniériste", "baroque" déclenchent des réflexes conditionnés. En ce qui me concerne, je me méfie en général de ces phraséologies avec autant de charge conceptuelle mais, surtout, émotionnelle. »¹³⁰

Bayón propose en échange l'application de méthodes interdisciplinaires visant à reconstituer une « histoire des mentalités » plus qu'une histoire des œuvres ; une nouvelle méthodologie fondée sur l'étude de cas situés avec précision dans le temps et dans l'espace, et qui, par la suite, devront être comparés les uns aux autres. Comment s'effectue le choix de ces cas à étudier ? Le principal critère de sélection va être la *qualité* de l'œuvre :

« Dans l'immense territoire peuplé par les espagnols en Amérique du Sud entre le XVI^e et XIX^e siècle, seulement quelques pays, les plus riches alors, et seulement quelques villes, sont capables d'offrir un intérêt artistique à l'échelle européenne. A côté de l'insolente richesse de l'Europe en ces temps-là, il faut convenir que la gigantesque Amérique du Sud joue inévitablement le rôle de parent pauvre. L'Equateur, la Bolivie, le Pérou et le Brésil sont —pour ne pas entrer dans les détails— les seuls pays actuels qui méritent l'attention de ceux qui cherchent des œuvres d'art véritablement supérieures.»¹³¹

La méfiance de Bayón envers le concept de style appliqué à l'architecture sud-américaine, représente une prise de distance qui s'efface quelques lignes plus tard avec la recherche

¹²⁹ D. Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, op.cit., p.8-12.

¹³⁰ *Ibid.*, p.12.

¹³¹ *Ibid.*, p.24.

d'un « intérêt artistique à l'échelle européenne ». Prétendre qu'il n'existe que quelques œuvres « véritablement supérieures » sous-entend que toutes les autres sont inférieures. Or, si le but de Bayón, tel qu'il le déclare, est d'« établir une dialectique permanente entre la société, l'économie, les coutumes globales d'une époque et son art » avec l'intention « d'aller de l'art à la société »¹³², se centrer au préalable sur des critères d'infériorité ou de supériorité semble une démarche peu objective qui mènera fatalement à des conclusions tronquées: proposer l'étude de l'architecture sud-américaine à travers le cas de quatre pays seulement, équivaut à en ignorer sept : le Chili, l'Argentine, l'Uruguay, le Paraguay, la Colombie, le Panamá et le Venezuela. Comment arriver à cerner les singularités de l'architecture sud-américaine en excluant d'emblée la plupart de ses pays ? Si, des onze pays qui constituent l'Amérique du Sud, seulement quatre sont considérés comme étant « riches » pendant la période coloniale, le facteur *pauvreté* est de toute évidence une des caractéristiques de cet art et doit, à ce titre, être pris en considération. Le cas contraire ne constitue pas une aberration mais l'historien serait alors en train d'étudier *l'exceptionnel*, un *évènement* dans l'histoire de cette architecture au détriment du *quotidien*, principale *source non écrite de l'histoire*.

Cette divergence de points de vue n'a pas la prétention de minimiser l'apport considérable de Damián Bayón pour la compréhension globale du phénomène artistique sud-américain. Son « Essai de définition » de l'art de l'Amérique latine¹³³ met en perspective la plastique précolombienne, coloniale et postcoloniale d'y identifier une continuité. En ce qui concerne la période coloniale, le chercheur argentin avance « l'intuition » suivante :

« Entre la conception de la forme qu'apportaient les conquérants et celle des indigènes, il n'y avait pas d'incompatibilité fondamentale.»¹³⁴

Bayón postule ici une coïncidence entre le caractère symbolique et irrationnel de la tradition plastique espagnole, restée à la marge du courant rationaliste français ou italien, et les traditions esthétiques précolombiennes. Face à l'impossibilité avouée d'apporter des preuves à cette intuition, Bayón interroge son lecteur :

¹³² D. Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, op.cit., p.9.

¹³³ D. Bayón, « L'art de l'Amérique latine. Essai de définition », dans: *Diogène problèmes de l'Amérique Latine*, n°43, Paris, Gallimard, 1963, p.100-117.

¹³⁴ *Ibid.*, p.109.

« Y aurait-il eu quelque possibilité – pour éloignée qu'elle fut – de coïncidence, si au lieu des Espagnols et des Portugais les colonisateurs de l'Amérique eussent été, par exemple, des Italiens de la Renaissance? »¹³⁵

Comme le souligne Bayón, il est impossible d'apporter une preuve à son affirmation. Toujours est-il qu'il pose ici la question du rôle joué par l'esthétique précolombienne, et dans un cadre plus général par l'esthétique non-européenne – à travers l'arrivée des esclaves africains – dans la détermination du caractère de l'art colonial. L'influence Noire reste encore aujourd'hui peu étudiée mais la question de la participation indigène sera beaucoup traitée par la suite, soit comme le reflet d'un syncrétisme religieux et culturel, soit comme une adaptation de l'iconographie baroque à des fins purement rhétoriques.

Pendant les années 1980

L'historiographie des années 1980 montre l'intégration des théories européennes par la pensée latino-américaine. Les problèmes posés dans les décennies précédentes, à savoir la présence indigène dans l'art et la signification des formes importées d'Europe, trouvent leur réponse d'une part dans une conception plus souple du style — dissocié désormais de sa valeur chronologique — et d'autre part dans l'étude du phénomène baroque et de la rhétorique contre-réformiste. Le rapprochement entre le sens de la décoration indigène et espagnole, ainsi que la mise à profit des affinités culturelles espagnoles et indigènes en vue de la diffusion du culte chrétien, permettent de parler de syncrétisme religieux. Le baroque, de par son exubérance, son caractère fastueux et théâtral, se pose non seulement comme une forme mais comme une conception du monde qui cristallise l'unité stylistique du continent.

Dans son apport à l'ouvrage *L'Amérique latine dans son Art*¹³⁶, publié par l'UNESCO en 1980, Mario Barata, historien de l'art brésilien, tente de faire un bilan du débat en introduisant le concept de « style large » :

« Par style large nous entendons un courant formel fondamental, pouvant coïncider avec d'autres courants d'importance relative à certaines époques historiques. [...] Pour mieux nous faire comprendre, nous dirons que le concept

¹³⁵ D. Bayón, « L'art de l'Amérique latine. Essai de définition », *op.cit.*, p.110.

¹³⁶ M. Barata, « Epoque et styles », dans : *L'Amérique latine dans son art*, Paris, UNESCO, 1980, p.89-96.

de style large – qui correspond à une réalité non monolithique – admet, comme on peut aisément le déduire de ce que précède, la simultanéité de diverses tendances, en Amérique latine comme dans d'autres parties du monde. »¹³⁷

Ce courant fondamental, qui coïnciderait tantôt avec le gothique, tantôt avec le plateresque, tantôt avec le herrerien, est le baroque :

« La profusion des sources et des tendances formelles complique évidemment toute tentative de classification méthodique des créations plastiques de l'Amérique latine coloniale et du XIX^e siècle. Ce qui domine, pourtant, par l'abondance et l'exubérance, c'est ce qu'il est convenu d'appeler le baroque. »¹³⁸

La série encyclopédique *Summa Artis*, publiée à Madrid en 1985, consacre deux tomes à l'art ibéro américain¹³⁹. Dans l'introduction, Santiago Sebastián revient sur l'idée, exprimée quelques années auparavant, d'archaïsme stylistique¹⁴⁰ et propose de comprendre l'Amérique coloniale comme un monde en formation où certaines des normes de la vie artistique n'ont pas pu être reçues de façon *adéquate*, donnant en conséquence une importance nouvelle à la mémoire des artistes. Il affirme que l'inspiration des maçons venus d'Espagne était fondée sur « les souvenirs nostalgiques et affectifs de ces œuvres espagnoles propres à leur pays natal et qui d'une façon ou d'une autre ont le plus impressionné leur esprit et leur sensibilité. »¹⁴¹ Une autre explication se trouve dans l'éloignement géographique qui a donné naissance aux insularités, donnant ainsi un art « isolé, autonome et dans une certaine mesure, indépendant. »¹⁴² Sebastián conclut :

« Ceci explique alors l'étrange et magnifique articulation de formes islamiques, gothiques tardives et maniéristes. A l'arrivée du Baroque dont la caractéristique essentielle a été la libération spatiale et formelle on a retrouvé une nouvelle manière de s'exprimer où la réinterprétation et réélaboration des formes occidentales de la part d'artisans américains, apporte une façon nouvelle de voir

¹³⁷ M. Barata, « Epoques et styles », *op.cit.*, p.92.

¹³⁸ *Ibid.*, p.90.

¹³⁹ S. Sebastián, J. de Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa artis t. XXVIII et XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1985.

¹⁴⁰ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Tunja, Divulgación cultural de Boyacá casa de la cultura, 1966, p.52-59.

¹⁴¹ S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano[...]*, t. XXVIII, *op.cit.*, p.92.

¹⁴² *Ibid.*

les choses, une version stylistique si on veut, une expression authentiquement hispano-américaine. »¹⁴³

L'acceptation d'une « expression authentiquement hispano-américaine » demandant à être définie selon d'autres modalités que celles créées pour l'art européen, montre qu'à partir des années 1980, l'art colonial hispano-américain est saisi dans toute son indépendance par les chercheurs hispaniques. Depuis, les recherches se sont dirigées vers la définition de stratégies persuasives dans la création artistique coloniale¹⁴⁴, détachant cette dernière de l'idéologie qui a donné naissance aux formes importées. L'influence d'Argan dans le devenir de l'historiographie américaniste, arrive à son point culminant en 2001, lors du Troisième congrès international du Baroque Américain où les retables sont étudiés comme des « machines persuasives »¹⁴⁵.

¹⁴³ S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano[...]*, op.cit., p.93.

¹⁴⁴ Jaime Borja, *Arte Sacro*, Bogota, Consuelo Mendoza, 2012.

¹⁴⁵ J. López Guadalupe, « Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos », dans: Almanasa, Bernal, Gutiérrez (dir.), actes du III^e Congrès international du Baroque Américain, du 8 au 12 octobre 2001, Séville, Université Pablo de Olavide, 2001, p.603.

L'art colonial latino-américain vu par l'Europe : le cas de la France

A. L'Amérique, une autre Europe

La recherche sur l'art colonial hispano-américain a été, dans ses débuts, très liée au monde anglo-saxon. Pour rappel, c'est un Anglais, Sylvester Baxter, qui publie à Londres en 1901 le premier ouvrage abordant cette architecture, et les deux ouvrages de référence de Kelemen et de Soria, parus entre les deux guerres, ont été publiés aux États-Unis, en Angleterre et au Canada pour le premier, et aux États-Unis et en Angleterre pour le second.

Plus éloignée du Nouveau Monde, la France, à travers ses missions scientifiques, artistiques et géographiques, a également participé dans l'ouverture du Nouveau Monde vers l'Europe à partir du XIX^e siècle. Cela se traduit, entre autres, par une implication très rapide des historiens de l'art français dans la réflexion autour de l'art colonial sud-américain. Preuve de cela : l'apport de Louis Gillet dans l'histoire générale de l'art d'A. Michel¹⁴⁶, parue en 1929 ; moment charnière pendant lequel les pays sud-américains commencent à structurer la réflexion sur leur propre art¹⁴⁷.

1. La table rase

Pendant que l'Amérique cherchait dans l'architecture coloniale les survivances de son passé précolombien et les preuves d'une résistance culturelle des civilisations anciennes, Gillet s'oppose implicitement à cette thèse en introduisant dès le début de son chapitre, la notion de « table rase ».

« Pour l'art comme pour le reste, la découverte de Colomb marque en Amérique le début d'un chapitre nouveau. [...] La conquête détruit tout, abolit le passé,

¹⁴⁶ L. Gillet, « L'art en Amérique latine », dans : A. Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1929, t. VIII, 3^e partie, p.1019-1096.

¹⁴⁷ Rappelons que la période des pionniers de l'histoire de l'art colonial en Amérique du sud se situe entre 1915 et 1935.

construisit sur la table rase. L'Europe prit pied en Amérique, y installa ses langues, ses lois, ses idées et ses arts, fit de l'Amérique une autre Europe. A peine quelques traces du génie autochtone se retrouvent dans le détail et dans les arts mineurs (surtout au Mexique, au Pérou), comme les noms de lieux et d'objets usuels survivent dans le langage. Dans l'ensemble, aucun lien entre les deux civilisations. La seconde se superpose brusquement à la première, sans tenir compte de son existence, avec le caractère d'un phénomène géologique. »¹⁴⁸

Cette idée sera reprise par Victor L. Tapié qui, dans *Baroque et classicisme*¹⁴⁹, aborde le baroque comme le véhicule du rayonnement culturel de l'Europe dans l'Amérique ibérique, un aspect de la civilisation européenne né à Rome et accueilli par la suite dans les autres pays du continent.

« L'art chrétien s'est installé sur la table rase d'un pays auquel on avait arraché les témoignages de son propre génie. [...] Au lieu d'adopter et de baptiser un art indigène préexistant, on a débuté par une rupture totale avec lui. »¹⁵⁰

De l'idée de rupture radicale entre les deux mondes, découlent deux conséquences qui placent les chercheurs français en totale opposition avec la pensée latino-américaine de l'époque. Première conséquence : la critique française rejette d'emblée toute possibilité de continuité ou, du moins, de survivances plastiques entre le monde précolombien et le monde colonial. Deuxième conséquence : rejet — explicite chez Tapié¹⁵¹ — de l'idée de métissage artistique ou d'influence de l'esthétique indigène dans l'art importé par les Espagnols.

¹⁴⁸ L. Gillet, « L'art en Amérique latine », *op.cit.*, p. 1019.

¹⁴⁹ V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette, 1980.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 416.

¹⁵¹ Tapié pose les questions suivantes dont la réponse correspond à la citation précédente :

« Pour l'histoire générale de la civilisation, on voudrait établir dans quelle mesure cet art a pu traduire des conditions particulières au Nouveau Monde et se relier à des traditions indigènes. C'est une vue séduisante, mais dont la séduction même présente un danger, de rattacher trop étroitement le baroque espagnol d'Amérique à deux causes, dont il est pourtant impossible de méconnaître l'efficacité. La première serait l'existence, antérieure à la conquête, d'un art indigène ostentatoire [...]. Comment les aptitudes artistiques et surtout les formes de la sensibilité des sociétés aztèque ou inca se sont-elles adaptées à la pensée religieuse et à l'art des conquérants ?

La seconde est la présence des trésors et des minerais précieux. Comment n'aurait-on pas employé pour le culte du vrai Dieu et de la véritable Eglise, ainsi que l'avaient fait les empires indigènes pour leurs idoles, cet or, cet argent, ces pierres que la nature offrait à profusion ? »

V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, *op.cit.*, p. 415.

2. L'art colonial, un art européen

En 1951, Kelemen proposait déjà de saisir l'art colonial dans toute son indépendance et son originalité. La pensée française est moins ouverte. Selon Gillet, c'est « une autre Europe » qui va se construire en Amérique. Tapié, de son côté, pense que :

« Les œuvres baroques [...] sont innombrables dans toute l'Europe et dans cette Amérique, où toutes les étapes de la civilisation européenne se sont réfléchies du XV^e au XIX^e siècle, *avant que ne s'affirmât une civilisation américaine* [je souligne]. »¹⁵²

L'Amérique est un miroir de l'Europe où ne s'affirme que très tardivement une civilisation américaine. Mais les *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas*, écrits par l'Inca Garcilaso de la Vega et publiés à Madrid dès 1609, ne sont-ils pas la claire affirmation d'une telle civilisation ? A défaut d'expliquer d'avantage ses propos, Tapié les précisera dès les premières lignes du chapitre sur le baroque colonial :

« L'Europe possède assurément les plus belles œuvres baroques [...]. Mais les plus étranges, les plus exaspérées, celles qui semblent atteindre la limite extrême de l'invention et de la fantaisie, l'Amérique espagnole les recèle comme l'héritage le plus désintéressé qu'elle ait reçu du vieux monde. »¹⁵³

Et quelques lignes plus loin sa pensée devient explicite :

« La cathédrale de Mexico, *l'un des plus remarquables monuments de la civilisation européenne dans le Nouveau Monde* [je souligne], déploie ses richesses à l'emplacement même où s'élevait, dans la ville aztèque de Tenochtitlan, le temple du Soleil, éblouissant d'or. »¹⁵⁴

Les propos de Gillet sont très éloquents, mais le point de vue de Tapié est le plus radical. Faire de l'Amérique une autre Europe, c'est affirmer qu'il y aurait deux Europes, et donc admettre la possibilité de les distinguer. En revanche, pour Tapié l'Amérique c'est l'Europe et tous les monuments coloniaux qui s'y trouvent sont des monuments européens. L'art colonial de l'Amérique est présenté comme un fait européen, hérité, délocalisé. Si

¹⁵² V. L. Tapié, Baroque et classicisme, *op.cit.*, p.60.

¹⁵³ *Ibid.*, p.413.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.415.

l'expression d'une table rase mettait de côté toute influence indigène, on se retrouve ici face à la négation de l'existence d'une esthétique latino-américaine pendant la période coloniale.

Certes, la transmission du culte fut le moteur principal du processus colonisateur et ceci rendait impossible l'existence d'un autre culte et d'une autre iconographie. Très tôt, l'Espagne entame la destruction du culte ancien et donc de tout un système de compréhension et de représentation du divin ; la plastique précolombienne se voit ébranlée, interdite, détruite¹⁵⁵. Mais cette rupture que provoque l'arrivée de l'homme blanc, marque également la naissance d'une nouvelle culture.

Pour l'historien colombien Eugenio Barney Cabrera, l'Amérique ne préexiste pas à l'arrivée des Espagnols mais elle ne résulte pas non plus des processus d'indépendance du XIX^e siècle¹⁵⁶. Si le 12 octobre 1492 représente « l'enchaînement de l'être culturel préhispanique »¹⁵⁷, les terres conquises ébranlent également les nouveaux arrivés :

« Les Européens qui sont venus sans intention de rester, ne sont pas repartis. Et ils sont devenus Américains. Le premier Américain fut un européen. »¹⁵⁸

L'Amérique naît à l'instant même où Colomb y débarque, et c'est ici que commence une esthétique américaine :

« C'est cette même marque chronologique [le 12 octobre 1492] qui coupe en deux l'analyse de tout l'ensemble culturel américain. C'est l'heure zéro de l'Art en Amérique. »¹⁵⁹

Barney Cabrera affirme en 1962 l'existence d'une esthétique américaine distincte de l'européenne. Mais tout en affirmant le contraire, la France reconnaît de façon implicite l'existence d'un caractère propre à l'art colonial.

Gillet consacre des pages entières à la description de l'ornement architectonique mexicain au XVIII^e siècle qui, selon lui, « exagère la tendance naturelle de l'architecture espagnole »¹⁶⁰. Et il ajoute :

¹⁵⁵ S. Gruzinski, *La guerre des Images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.

¹⁵⁶ E. Barney Cabrera, *La transculturación en el arte colombiano*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 1962.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.8.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.8.

« Le souci de l'ornement à bientôt conduit chaque forme à un état remarquable de dégénérescence : chaque point de cette forme engendre une expression, réclame l'intérêt, prononce une saillie, une ombre, une arabesque. Tout se complique, se fragmente, donne prétexte à une facette, à une moulure, à un feston, d'autant que la matière est pauvre et que ce luxe illusoire est obtenu avec du bois, souvent avec du stuc. [...] Bientôt il ne reste plus rien de la forme décomposée, devenue toute entière un thème de fioritures. Cette fureur ornementale arrive dans certains cas à des excès invraisemblables [...] où toutes les nervures des colonnes, délirent, ressemblent à des enchevêtrements de crespelures (sic.), à des copeaux, à des démêlures de cheveux, grouillent d'une sorte de vermine dorée. »¹⁶¹

Cette description – dont nous n'avons retranscrit qu'une partie – est très surprenante, car au début du même chapitre Gillet affirmait :

« Il serait vain de chercher dans les œuvres qui nous occupent des caractères nationaux. Les nuances locales qui tiennent le plus souvent à la matière, ne suffisent pas à distinguer à l'intérieur de l'Amérique latine des différences d'écoles. [...] Aussi, rien n'est plus uniforme que l'art de l'Amérique latine dans son ensemble. »¹⁶²

A-t-il de lui-même constaté cette uniformité ? Croit-t-il vraiment à cette monotonie ? Ne s'agit-il pas plutôt de préparer le lecteur à une absence totale d'exemples issus d'autres pays que le Pérou et le Mexique ? En racontant ces deux pays, Gillet pense raconter l'Amérique. Il s'intéresse aux colonies les plus puissantes pour déceler dans leurs monuments un substrat exclusivement européen, ce qui le mène à négliger toute spécificité régionale.

De son côté, Tapié, rappelons-le, oppose les œuvres baroques européennes « les plus belles », aux sud-américaines « les plus étranges », « les plus exaspérées » et à la « limite extrême de l'invention et de la fantaisie ». Parler d'un « baroque étrange » est — si nous prenons en considération les origines du terme *baroque* — un pléonasme, mais aussi la formulation d'une esthétique proprement américaine. Pourquoi ne pas l'affirmer explicitement ?

¹⁶⁰ L. Gillet, « L'art en Amérique latine », *op.cit.*, p 1038.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.1040-1041.

¹⁶² *Ibid.*, p.1023-1024.

Dans *Le Mirage Baroque*, Charpentrat parle d'une « guerre de reconquête » muée en « marche triomphale » du baroque en France¹⁶³. Tapié se défend d'être l'initiateur de cette « marche »¹⁶⁴ et voit dans les années 1930 un processus de réhabilitation du baroque au niveau européen, mené en France non sans une certaine méfiance¹⁶⁵. S'il ne défend pas le baroque, il cherche à dissiper des malentendus qui gravitent autour de lui. Dans ce contexte, l'Amérique latine n'est pas un sujet à proprement parler, c'est un exemple qui aide Tapié à étayer son discours autour du baroque européen.

Une connaissance très approximative de l'Amérique latine, puis la nécessité de l'inclure dans un discours visant la défense du baroque, a mené à la négation d'une partie très importante de la culture latino-américaine. Cependant on décèle à cette même époque une autre tendance incarnée par des intellectuels qui connaissaient le continent.

L'ethnologue français Paul Rivet consacra une partie importante de son travail à l'étude de l'Amérique latine¹⁶⁶. Membre de la mission Géodésique, il y fait un premier séjour de six ans à partir de 1901. En 1941, engagé dans la Résistance, il se réfugie en Colombie où il fonde l'Institut National d'Ethnologie¹⁶⁷. En 1943, il ira à Mexico en tant qu'attaché culturel de la France combattante pour l'Amérique latine. C'est en raison de sa proximité avec le continent américain que la *Revue des arts* lui demande d'écrire une contribution sur le Mexique Ancien à l'occasion de l'exposition d'art mexicain de 1952¹⁶⁸. Rivet conclut son article de la façon suivante :

« Je désire insister sur l'importance que ce magnifique passé garde dans les conceptions artistiques et culturelles du Mexique moderne [...] Le Mexique actuel, et je pourrais dire toute l'Amérique latine (à l'exception de l'Uruguay et de l'Argentine), sent fortement les liens qui l'unissent à ce passé où l'étranger ne voit qu'un sujet d'étude ou de curiosité. [...] La civilisation mexicaine et sud-américaine est une vigoureuse greffe méditerranéenne sur un tronc indien, qui a

¹⁶³ « Si l'on nous demandait de citer une date décisive, d'indiquer le point à partir duquel la guerre de reconquête s'est muée en marche triomphale, nous proposerions 1957, année du *Baroque et classicisme* de Victor L. Tapié » P. Charpentrat, *Le Mirage Baroque*, Paris, Minuit, 1967, p.28.

¹⁶⁴ V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, op.cit., p.45.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.47.

¹⁶⁶ C. Laurière, « Paul Rivet (1876-1958), Le savant et le politique », dans: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ P. Rivet, « L'art et la civilisation dans l'ancien Mexique », dans: *La revue des arts*, n°2, 1952, p.67-76.

de profondes racines dans chaque pays. Elle est imprégnée d'un humanisme particulier, car, en réalité, c'est bien d'un aspect de l'humanisme dont il s'agit, que je qualifierais volontiers d'indo-méditerranéen, qui s'alimente aux sources mêmes de la civilisation européenne et de la civilisation américaine. [...] Cet humanisme particulier explique et permet de comprendre la force et l'originalité des productions artistiques modernes de ces peuples. »¹⁶⁹

Dès la fin des années 1950, l'historien de l'art Germain Bazin publie, avec le concours du Museu de Arte de Sao Paulo, un important ouvrage consacré au baroque brésilien¹⁷⁰, prélude nécessaire à une monographie consacrée à l'Aleijadinho¹⁷¹ publiée quelques années plus tard. Dans la préface, Bazin fait part d'une expérience qui ne peut pas nous laisser indifférents, déclenchant ou présageant, peut-être, un changement important dans les rapports entre le baroque américain et le baroque européen.

« Dans les années qui suivirent, trois voyages me conduisirent du nord au sud du Brésil ; redevenu photographe comme au temps de mes recherches sur l'art gothique normand, j'avais souvent la joie de capter pour la première fois sur la pellicule sensible l'image d'un chef-d'œuvre. Je ne pouvais envisager l'école brésilienne d'architecture comme un phénomène isolé ; pour connaître le « contexte », il me fallut faire pas à pas le pèlerinage de l'Europe, de cette Europe dont jadis j'avais admiré les musées et aussi les monuments pour peu qu'ils fussent du Moyen Age ou de la Renaissance, passant indifférent ou critique devant les chefs-d'œuvre de l'art baroque. Quatre voyages au Portugal, trois en Espagne, plusieurs autres en Italie, en Sicile, en Allemagne et en Autriche me révélèrent au cours de ces dix dernières années les merveilles du monde baroque, tandis que le Mexique et les monuments du Nord de l'Argentine me montraient d'autres aspects du Baroque Américain. »¹⁷²

¹⁶⁹ P. Rivet, « L'art et la civilisation dans l'ancien Mexique », *op.cit.*, p.76.

¹⁷⁰ G. Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 vol., Paris, Plon, 1956-1958.

¹⁷¹ G. Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Temps, 1963.

¹⁷² G. Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, *op.cit.*, p.V.

B. L'Amérique un monde diversifié et autonome ?

1. Les années 1960

Le Baroque : porte d'entrée à l'art colonial latino-américain

D'après son témoignage, c'est par l'art colonial brésilien que Bazin ouvre son regard à l'art baroque européen sujet de *Classique, Baroque et Rococo*¹⁷³ où les territoires d'outre-mer sont abordés dans la partie « Le XVIII^e siècle dans les pays ibériques ». Même s'il ne fait qu'évoquer succinctement l'art de l'Amérique latine, on perçoit clairement un changement de perspective chez Bazin, car il affirme l'existence dans le Nouveau Monde « des foyers d'art indépendants, inventant des formes originales et qui parfois, dans l'élaboration du baroque, sont en avance sur la métropole »¹⁷⁴. Le regard renouvelé de Bazin, ainsi que la publication d'un ouvrage spécifique sur l'art du Brésil, affinent en quelque sorte le regard français, lequel relèvera enfin des particularités régionales dans le continent.

Dans *Baroque ibérique, Espagne-Portugal, Amérique latine*¹⁷⁵, Bottineau propose d'analyser « Pourquoi, comment et dans quelle mesure l'architecture étudiée est réellement baroque »¹⁷⁶. Même si le propos de l'ouvrage est de prouver l'existence d'un baroque ibérique, l'architecture du Nouveau Monde se démarque de celle de la métropole tout en y restant étroitement liée.

« Que l'on soit sensible au caractère importé et imposé de cet art aux Indes Occidentales, ou que l'on veuille y lire l'expression des nationalités latentes, de particularismes étouffés par la conquête, une certaine unité du monde espagnol demeure indéniable. »¹⁷⁷

Plus loin, sa pensée se précise :

« On contestera difficilement que l'architecture des Indes Occidentales ne constitue plusieurs chapitres de l'art hispanique. Mais il faut à leur sujet

¹⁷³ G. Bazin, *Classique, Baroque et Rococo*, Paris, Larousse, 1965.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.223.

¹⁷⁵ Y. Bottineau, *Baroque ibérique*, Fribourg, Office du Livre, 1969.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.4.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.2.

renoncer à des rapports de mère à fille [...]. Il convient plutôt de souligner le parallélisme de l'évolution entre l'Espagne et ses diverses possessions. »¹⁷⁸

De plus, cette dépendance – désormais relative – n'implique pas uniformité¹⁷⁹. Cet état d'esprit se traduit dans son exposé par une analyse plus fine du continent américain avec un répertoire d'exemples plus élargi qu'auparavant : le Mexique, le Pérou et le Brésil mais également le Guatemala, la Bolivie, le Venezuela, Cuba et l'Argentine entre autres.

Finalement, Bottineau reconnaît un caractère propre à l'architecture coloniale. La présence « de plans courbes ou de murs ondulants »¹⁸⁰ n'est pas le seul critère pouvant définir le baroque, au contraire, l'étude de l'architecture ne peut se limiter à celle de la conception de l'espace¹⁸¹, surtout dans l'Amérique espagnole où l'espace bâti, assez statique, se complète par la présence d'une architecture ajoutée et décorative constituée principalement par le retable.

« Elle [l'Amérique] a accepté l'inertie du plan, mais rendu plus grandiose la conception de l'ensemble, libère totalement les tendances au dynamisme et à la surcharge du décor. [...] Un examen rapide du style de diverses régions montre que leur architecture doit son originalité non à la conception de l'espace mais à l'ornement. »¹⁸²

L'importance donnée au décor comme élément participant à la création d'un espace est un pas vers la reconnaissance de l'originalité formelle du bâti colonial de l'Amérique latine : une accentuation et, pourquoi pas, une réinterprétation de certaines tendances espagnoles, un baroque libéré.

Pendant la décennie 1960 nous constatons aussi que les observateurs français s'interrogent sur les méthodes à employer pour l'analyse de cet art. Dans *L'art Baroque*¹⁸³, Pierre Charpentrat décrit ainsi l'attitude des commentateurs :

« Senti comme un art *exotique* [sic.], il [le baroque latino-américain] est impliqué de surcroît dans les problèmes de tous ordres que pose l'évolution d'un art *colonial* [sic.]. [...] D'autre part, obnubilés par l'exubérance du décor sculpté, les commentateurs tendent à perdre de vue les structures et à prendre les

¹⁷⁸ Y. Bottineau, *Baroque ibérique*, op.cit., p.90.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.181.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.90.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.92.

¹⁸² *Ibid.*, p.91.

¹⁸³ P. Charpentrat, *L'art baroque*, Paris, PUF, 1967, p.137-162.

monuments pour thèmes d'un lyrisme purement descriptif. La légende a gardé ici presque toute son opacité et tout effort d'analyse et de mise en ordre se heurte à des difficultés plus redoutables encore que dans les divers secteurs de "l'Europe baroque". »¹⁸⁴

Charpentrat fait un rappel à l'ordre : il veut attirer l'attention sur les particularités méthodologiques que l'étude d'un tel art réclame. Abordé comme un art *colonial*, l'art de l'Amérique ibérique pose des questions et des problématiques distinctes de celles que pose l'art européen et ne peut plus se concevoir comme étant *inclus* dans l'art européen. Entrent également en jeu dans la réflexion de l'historien, la justesse du regard de l'observateur et son objectivité vis-à-vis de l'objet observé. Charpentrat fait la remarque et en tire les conclusions : son chapitre, principalement centré sur l'analyse de l'architecture, s'articule en sous-divisions par aires géographiques et culturelles, ce qui rend les différences et les influences inter-régionales particulièrement sensibles.

Si pour la plupart des auteurs évoqués le baroque se libère loin de la métropole, pour François Cali le baroque s'y insurge. Cali centre sa réflexion sur la naissance d'une société nouvelle dont la structure repose sur une catégorie sociale exclusivement américaine : les conquistadors. Dès la lecture du titre de l'ouvrage paru en 1960, le lecteur est averti : il n'y trouvera pas la défense d'un style, ni de l'esthétique d'un continent, mais l'affirmation de l'existence d'une nouvelle catégorie artistique : *L'art des conquistadors*¹⁸⁵.

L'art de l'Amérique latine est le témoignage d'une foi par laquelle on a réussi à soumettre les peuples conquis mais ne serait pas un art importé ; « l'art des conquistadors et de leurs descendants » — qui « est aussi celui des peuples conquis » — « ne fait que se greffer sur le phénomène baroque européen »¹⁸⁶. Il est à la fois le signe de révolte des conquistadors vis-à-vis des lois de la métropole et leur instrument pour soumettre les peuples conquis.

« Le baroque colonial tourne l'étiquette classique tout en la respectant, comme les conquistadors respectaient la loi du roi en n'en faisant qu'à leur tête. Mélange de force et de ruse, il est aussi tortueux dans la rigueur que l'était dans

¹⁸⁴ P. Charpentrat, *L'art baroque, op.cit.*, p.137.

¹⁸⁵ F. Cali, *L'art des conquistadors*, Paris, Arthaud, 1960.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.10.

la légalité l'homme qui en permit l'éclosion : Cortès. Le baroque colonial serait l'architecture machiavélique, sans scrupule avec un matériau méprisable, d'une société obsédée par les lois qui la définissaient à Madrid, et qu'il lui fallait enfreindre pour vivre. »¹⁸⁷

Avec un ton très passionné, Cali présente dans des points de vue qui ouvrent de nouveaux horizons et montrent une évolution significative dans la façon d'aborder le Nouveau Monde en France.

Tout d'abord – et sur ce point la pensée de Cali et celle de Charpentrat se rejoignent – l'art des conquistadors n'accepte pas une lecture systémique ; il place le jugement européen face à l'impossibilité de le classer dans ses propres catégories :

« A l'intelligence de toutes les contradictions qui animent l'histoire de l'Empire espagnol d'Amérique, ni Plutarque et ses héros, ni Taine, Hegel ou Marx et leurs lois nécessaires, ne sont d'un grand secours et l'on voudrait avoir l'impatience de Michelet se taillant un chemin dans la jungle de l'Histoire qu'il ne prétendait pas réduire au tracé de clarté d'un jardin à la française. »¹⁸⁸

Deuxième point, la difficulté à cerner cet art est due, en partie, au fait qu'il résulte du contact entre deux univers distincts :

« L'historien est ici un alchimiste qui s'émerveille sans l'entendre d'une transmutation unique dans l'histoire des conquêtes, puisqu'elle métamorphosa un art dans un autre, une foi dans une autre, définitivement. »¹⁸⁹

Ces peuples étaient différents mais leurs idées n'étaient pas incompatibles. Point de table rase, l'idée admise ici est plutôt celle du syncrétisme et du métissage. Ce contact qui a abouti à la transformation et à l'apparition d'une entité nouvelle a été possible grâce à des points communs, à des coïncidences dont la plus importante est la convergence entre le besoin espagnol de persuader, le dramatisme du ressenti religieux précolombien et la pensée baroque ; un outil d'une capacité rhétorique et d'une force émotive redoutables. L'Espagne impose un dogme et le Nouveau Monde l'adopte. L'Amérique ibérique est devenue chrétienne mais il s'agit d'une chrétienté qui, pour être pensable, a dû faire des compromis, s'adapter à son public et devenir « une catholicité latino-américaine »¹⁹⁰.

¹⁸⁷ P. Charpentrat, *L'art baroque*, op.cit., p.23.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.160.

¹⁸⁹ F. Cali, *L'art des conquistadors*, op.cit., p.10.

¹⁹⁰ Y. Saint-Geours, « L'Amérique latine est le laboratoire du monde », op.cit., p.10.

L'Amérique latine, un monde à définir.

La définition de l'Amérique latine est une préoccupation commune à plusieurs disciplines et institutions. Au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, et dans le but de promouvoir un rapprochement entre la France et les pays latino-américains, se crée la Maison de l'Amérique latine (1946) puis, avec le concours de Paul Rivet, l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique latine (1954). Les institutions internationales participent également à ce processus.

En 1963, la revue *Diogène*, publiée par l'Unesco, consacre un numéro aux « Problèmes de l'Amérique latine »¹⁹¹ ; ce numéro pose la question suivante, formulée en introduction par l'anthropologue brésilien Gilberto Freyre :

« En quoi forme-t-elle [l'Amérique latine], sur le plan socio-culturel, un complexe sociologiquement homogène permettant de la considérer tout entière comme latine – indépendamment de son unité géographique – et en même temps comme faisant partie d'un ensemble sociologique américain qui constitue le cadre à l'intérieur duquel se déploie, dans le temps et dans l'espace, sa latinité? »¹⁹²

Se pose la question de l'identité culturelle latino-américaine dans l'histoire mais également dans son rapport avec le reste du monde. Différentes tentatives de réponse seront données par plusieurs spécialistes et dans un cadre pluridisciplinaire cher à la tradition de *Diogène*. Pour le sujet qui nous occupe, Damián Bayón fera la « tentative de définition »¹⁹³ que nous avons déjà évoquée.

Parmi les collaborateurs de ce numéro il faut citer les noms du Péruvien José Durand, du Mexicain Alfonso Caso y Andrade, de l'Argentin Ezequiel Martínez Estrada et des Français Marcel Bataillon et Pierre Chaunu. La diversité des intervenants est le signe d'un apport réciproque dans la réflexion menée autour du continent. C'est un point important qui montre la participation des latino-américains dans le processus de leur propre définition au delà des frontières hispanophones. De son côté, la France, le regard tourné depuis

¹⁹¹ *Diogène, Problèmes d'Amérique latine, op.cit.*

¹⁹² G. Freyre, « Américanité et latinité de l'Amérique latine. Interdépendance croissante et ségrégation décroissante », dans: *Ibid.*, p.3.

¹⁹³ D. Bayón, « L'art de l'Amérique latine. Essai de définition », *Diogène, Problèmes d'Amérique latine, op.cit.*, p.100-117.

longtemps vers le Nouveau Monde, tend désormais l'oreille. Cette publication annonce les travaux menés pendant les années 1970, toujours à l'initiative de l'Unesco et se traduisent par la mise en place de nouvelles structures permettant l'échange et la confrontation des idées.

2. Les années 1970

« L'Amérique latine dans sa culture »

En 1966 l'Unesco entreprend « l'étude des cultures de l'Amérique latine à travers leurs expressions littéraires et artistiques en vue de dégager les caractéristiques de ces cultures »¹⁹⁴. Suite à cette décision, une réunion d'experts sur l'étude des cultures de l'Amérique latine se tient à Lima en 1967. Le document de travail pose les bases d'une recherche qui répond au besoin « de favoriser et de coordonner de façon plus systématique les recherches menées isolément par des spécialistes des différents pays de l'Amérique latine ». Le but poursuivi était « d'étudier les valeurs socio-culturelles de l'Amérique latine telles qu'elles s'expriment à travers les créations littéraires et artistiques. »

D'un point de vue méthodologique, les disciplines choisies pour définir cette culture sont par ordre de priorité : la littérature, les arts plastiques, l'architecture, la musique et l'histoire sociale et culturelle. Autre question importante, la façon dont sera abordé le continent : un bloc culturel à la fois homogène et pluriel possédant une identité propre. Ainsi, la commission préconise pour l'étude de la culture latino-américaine une méthodologie interdisciplinaire qui tiendrait compte « à la fois des constantes et des variables » et qui considérerait « les différentes régions de l'Amérique latine tant dans leur unité que dans leur diversité ». Finalement, les acteurs de ce travail seront exclusivement les experts et les institutions savantes du continent étudié.

Les recherches menées dans ce cadre donneront lieu à une série de publications intitulée « l'Amérique latine dans sa culture ». Dans le domaine de l'histoire de l'art seront

¹⁹⁴ Unesco, *Actes de la Conférence générale. Quatorzième session*, Paris, UNESCO, 1966, résolution 3.325, p.63.

publiés *l'Amérique latine dans son art*¹⁹⁵ et *l'Amérique latine dans son architecture*¹⁹⁶. Plus qu'un parcours historique, ces ouvrages présentent des méthodes d'analyse visant la compréhension du territoire comme un ensemble culturel cohérent. Le passé colonial et ses dynamiques de métissage ou d'assimilation culturelle sont bien entendu étudiés, mais ils sont également mis au service du présent. Cette mise en perspective permet de comprendre plusieurs caractéristiques de la culture contemporaine et notamment les défis actuels comme réponse aux rapports conflictuels entretenus avec le passé.

Au moment de « la consolidation historiographique », cette diffusion des réflexions latino-américaines, promue par une institution multilatérale et dans d'autres langues que l'anglais ou l'espagnol, sera le début de l'internationalisation de la recherche sur l'art colonial, marquant ainsi la fin de son isolement. Elle signifiera également le début de l'enrichissement progressif de la bibliographie disponible en français et une diversification de ses problématiques ; l'art colonial du Nouveau Monde ne sera plus abordé exclusivement comme un chapitre du baroque mais aussi selon des perspectives bien plus larges qui partent à la recherche des racines culturelles du continent et vers la définition de ce dernier.

¹⁹⁵ D. Bayón et al., *L'Amérique latine dans son art*, op.cit.

¹⁹⁶ R. Segre et al., *América latina en su arquitectura*, Mexico/Paris, Siglo XXI / Unesco, 1975.

C. De 1980 à nos jours : des apports réciproques

1. Serge Gruzinski

Les travaux menés par l'historien français Serge Gruzinski sur le Mexique colonial sont l'exemple le plus parlant de la diversification des perspectives autour du baroque américain. Aux domaines explorés jusqu'alors par l'archéologie et par l'histoire s'ajoute avec Gruzinski une réflexion articulée autour de l'histoire et du destin de ces cultures après le séisme que fut leur contact avec l'Occident. Que se passe-t-il lorsqu'une culture est confrontée à un système de représentations issu d'une structure de pensée étrangère ?

C'est l'histoire de l'instant même où les cultures mexicaines rencontrent l'Europe et, bon gré mal gré, doivent l'intégrer dans leur quotidien et dans leur imaginaire. D'une façon générale, Gruzinski traite le métissage comme le résultat d'une adoption mutuelle où l'Indien – le colonisé – est également acteur. Loin des sentiers battus, Gruzinski ne s'attarde pas sur une histoire des formes ni sur celle des styles ; il retrace le devenir de l'image occidentale dès le moment même de son entrée dans le Nouveau Monde¹⁹⁷.

Etant à la fois l'équivalent et l'opposé des représentations locales de la divinité, l'image occidentale se prête à de nombreuses ambiguïtés, et autant de malentendus. L'historien met donc la lumière sur la signification et les enjeux de l'image baroque qui fut à la fois l'outil principal de domination et d'acculturation et le cadre privilégié de tous les syncrétismes et des mélanges.

Si on aborde l'image coloniale comme le signe du dialogue entre les cultures, cette expression ne désigne pas seulement l'image apportée par le colonisateur, mais également celle du colonisé¹⁹⁸ ; celle qui montre l'adoption de nouvelles techniques et de nouvelles formes de représentation par et pour un art non chrétien, leur adoption par la culture « vaincue » pour *écrire* sa propre histoire.

Les travaux de Gruzinski touchent à plusieurs domaines de la connaissance et ses préoccupations diffèrent de celles de l'histoire de l'art. Ils suscitent cependant des interrogations sur le sens de l'art colonial et métis, sur la signification même du mot métissage, et par extension sur le sens et la signification de tout art importé et confronté à

¹⁹⁷ S. Gruzinski, *La guerre des Images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, op.cit.

¹⁹⁸ S. Gruzinski, *L'Amérique de la conquête peinte par les Indiens du Mexique*, Paris, Flammarion, 1991.

un nouveau contexte. Loin d'être une copie ou même une réinterprétation de ses sources, l'œuvre métisse possède une identité propre et dans cette mesure elle est porteuse d'un sens nouveau¹⁹⁹. Si nous devons tirer un enseignement fondamental pour l'histoire de l'art américaniste (au delà bien sûr de l'impossible cloisonnement des disciplines pour l'étude de l'Amérique latine), c'est que l'œuvre qui sort de Séville, qu'il s'agisse d'une estampe, d'une statuette ou d'un plan d'église, n'est pas la même que celle qui arrive au Nouveau Monde, l'œuvre n'existe pas sans le regard du spectateur et c'est ce regard-là qui la complète.

Les travaux de Gruzinski, traduits et diffusés dans toute l'Amérique latine à travers le *Fondo de cultura económica* du Mexique, ont une grande répercussion sur la pensée latino-américaine actuelle. Mais ces échanges vont dans les deux sens ; de très importants ouvrages sont traduits en français pendant les années 1990, seulement quelques mois après leur parution originale. On peut parler ici d'une tendance générale qui fait de ces années, le point de rencontre de l'historiographie latino-américaine et française.

2. Traduction en français des chercheurs latino-américains

Le manuel de Damián Bayón et Murillo Marx²⁰⁰ a pour objectif de pallier l'absence d'ouvrages d'art colonial en espagnol « conçus selon une perspective continentale »²⁰¹. Traduit en français, il va largement au delà de ces ambitions. Cet ouvrage porte exclusivement sur l'Amérique du Sud ; c'est-à-dire qu'il exclut l'Amérique centrale et le Mexique. Cette exclusion représente un fait nouveau, car le volume des connaissances qu'on possède sur la Nouvelle Espagne est tellement important par rapport à celui des autres pays que notre connaissance du continent passe presque entièrement par le Mexique. Le Mexique était (et reste) l'Amérique. L'absence de la Nouvelle Espagne laisse donc la place à l'art des autres régions très mal connues et montrées pour la première fois en français grâce à un extraordinaire corpus iconographique de presque 900 images, composé de cartes, photographies, documents d'archive et plans d'architecture inédits en France.

¹⁹⁹ S. Gruzinski (dir.), *Planète métisse*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du quai Branly/Actes Sud, 2008.

²⁰⁰ D. Bayón, M. Marx, *L'art colonial sud-américain*, Paris, Aurore éditions d'art, 1990.

²⁰¹ Les ouvrages généraux en espagnol étaient épuisés et ceux en anglais n'avaient jamais été traduits. Aucune histoire générale de l'art de l'Amérique coloniale n'avait été traduite au français. *Ibid.*, p.7.

Bayón veut « en finir une fois pour toutes [...] avec la légende qui veut que notre art colonial soit un peu toujours le même en tous points du continent. »²⁰² La parution de cet ouvrage est d'autant plus significative qu'elle ouvre un nouveau volet de l'étude de l'art colonial de l'Amérique latine : il passe en revue l'architecture, la peinture et la sculpture dans une analyse géographique très détaillée qui va de la Nouvelle Grenade jusqu'au Chili, et dans un cadre chronologique qui ne s'astreint plus au Baroque puisqu'il est compris entre le XVI^e et le début du XIX^e siècle.

Seulement deux ans après cette parution, un autre ouvrage de grande envergure et tout aussi exceptionnel par la variété des illustrations qu'il présente, sera traduit et publié en France : *Le Baroque Ibéro-américain*²⁰³ de Santiago Sebastián. Nous avons déjà évoqué l'influence exercée par les théories de Panofsky et d'Argan sur les travaux de ce chercheur autour de l'iconographie baroque en Amérique latine. Cet ouvrage – le premier traité d'iconographie ibéro-américaine jamais paru – rassemble toutes les avancées faites en ce domaine depuis les débuts de la discipline et dévoile d'autres aspects de l'art du Nouveau Monde : à l'étude de l'art chrétien s'ajoute celle d'emblèmes et allégories dans des programmes à caractère humaniste et philosophique.

Cette traduction est une preuve que la période où l'Amérique était considérée comme « une autre Europe » est révolue. Les typologies concernant le Christ et la Vierge, ou celle des « dévotions nouvelles » par exemple, montrent qu'éloignée de la métropole et de la lutte contre-réformiste, l'image importée par l'Espagne revêt des significations spécifiques au Nouveau Monde.

Autre preuve du terrain gagné en Europe par la réflexion autour de l'art du Nouveau Monde : l'intervention de quatre spécialistes hispano-américains dans la « La rencontre de Porto »²⁰⁴ organisée par L'union Latine en 1993. Cette rencontre avait pour thème central le

²⁰² D. Bayón, M. Marx, *L'art colonial sud-américain*, op.cit., p.8.

²⁰³ S. Sebastián, *Le baroque ibéro-américain*, op.cit.

²⁰⁴ E. Pommier (dir.), *Les soleils du baroque*, Paris, Les éditions de Paris, 2002.

Les interventions concernant l'Amérique latine sont les suivantes : L. Castedo, « Le baroque et son décor, de Rome au métissage américain », *ibid.*, p.203-210 ; J. de Mesa, « Le modèle Romain et son évolution de Bogotá à Córdoba : églises et collèges jésuites », *ibid.*, p.211-238 ; T. Gisbert, « Modèles romains et métissage andin », *ibid.*, p.239-256 ; E. García Barragán, « Atotonilco, baroque céleste et satanique au Mexique : architecture, arts visuels, poésie », *ibid.*, p.257-270.

baroque vu comme « une des expressions emblématiques du génie latin »²⁰⁵. Les quatre communications faites par ces spécialistes montrent l'acceptation du métissage des formes artistiques, les efforts poursuivis dans la recherche de sources provenant d'autres pays que l'Espagne ; ces deux éléments donnent la vision d'un art latin très riche car situé à la confluence de sources très diverses.

Enfin, en 1997 paraît *L'art chrétien au Nouveau Monde*²⁰⁶, ouvrage dirigé par Ramón Gutiérrez, qui fait également l'objet d'une édition en italien²⁰⁷. L'introduction laisse entrevoir la place qu'occupe l'historiographie dans la réflexion de Gutiérrez ; entrevoir car il ne s'agit pas encore de la retracer mais de critiquer ses implications et de mettre en évidence les conséquences d'un jugement basé uniquement sur l'histoire de l'art européen.

« Les historiens du baroque latino-américain ont souvent tenté de proposer une lecture uniformisée des éléments visuels et formels de ce style, c'est-à-dire de ses aspects les plus explicites. Cette approche s'appuie sur une compréhension globalisante du domaine espagnol, qui ne tient pas compte, ou sous-estime, les particularités liées à l'espace physique et à la population locale. A force de faire table rase de différences et spécificités régionales sous prétexte de tracer une perspective d'ensemble, l'histoire de l'art nous a laissé une vision profondément abstraite du baroque latino-américain. »²⁰⁸

C'est une critique virulente de l'histoire de l'art et de ses lectures euro-centriques²⁰⁹, un manifeste pour la dignité du baroque colonial visant la « réhabilitation de cette étape cruciale de la culture latino-américaine »²¹⁰ par la mise en place de méthodologies attentives aux spécificités régionales et culturelles d'un continent hétérogène et métis²¹¹. Le Baroque, « issu de la convergence de caractères culturels qui fusionnent en une réponse nouvelle », est l'expression même de ce métissage, « la plus forte des expressions culturelles latino-

²⁰⁵ E. Pommier (dir.), *Les soleils du baroque*, op.cit., p.5.

²⁰⁶ R. Gutiérrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde. Le baroque en Amérique latine*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1997.

²⁰⁷ R. Gutiérrez (dir.), *L'arte cristiana del nuovo mondo-Il barocco dalle Ande alle pampas*, Milan, Aka book, 1997.

²⁰⁸ R. Gutiérrez, « Réflexions sur le baroque en Amérique du Sud », dans: R. Gutiérrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde*, op.cit., p.9.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.13.

²¹⁰ *Ibid.*, p.24.

²¹¹ *Ibid.*, p.11-13.

américaines »²¹², et doit en conséquence être étudié dans une optique plus large qui prenne en compte, en plus de l'aspect formel et de l'époque, l'espace géographique et la société au sein desquels cet art s'est déployé.²¹³

L'art chrétien au Nouveau Monde propose une lecture renouvelée du patrimoine colonial dans un cadre chronologique allant de la moitié du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle et un cadre géographique qui laisse de côté l'Amérique moyenne et suit le découpage administratif du XVII^e siècle. Nous avons déjà évoqué en introduction les difficultés associées à la compréhension et la division du territoire pour l'histoire de l'art colonial. Le découpage ici proposé apparaît comme une bonne solution car il met en évidence les caractéristiques de chaque région et donc leur spécificité. Autre nouveauté de l'ouvrage, la place occupée par l'histoire de l'urbanisme qui s'ajoute, pour chaque région, à l'étude de l'architecture, de la peinture, de l'orfèvrerie et de la sculpture.

A la fin des années 1960 se posait une double problématique : d'une part la définition de l'Amérique latine et d'autre part l'échange entre spécialistes des différents pays. Les efforts poursuivis jusqu'à la fin des années 1990 ont été remarquables et la circulation des idées entre la France et l'Amérique sera assurée en grande partie grâce à une industrie éditoriale très réactive. Qu'est-il resté de ces échanges en dehors du cercle des américanistes, c'est-à-dire dans une bibliographie plus générale ?

3. Le contact avec un public élargi

L'art colonial dans les ouvrages généraux.

Le précis d'histoire générale de l'architecture *Que sais-je ?*²¹⁴ aborde très brièvement le sujet du baroque colonial en Amérique latine. S'agissant d'un ouvrage de connaissances générales, son contenu est très condensé et par là-même très significatif pour nous. Il ressort de ces quelques lignes une approche de l'architecture coloniale en termes de succession de styles, jusqu'aux alentours des années 1650, data à laquelle le baroque finit

²¹² R. Gutiérrez, « Réflexions sur le baroque en Amérique du Sud », *op.cit.*, p.11-13.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ G. Monnier, *Histoire de l'architecture*, Paris, PUF, 2010, p.90-91.

par s'imposer. Le concept de métissage est ici traité avec une grande prudence puisqu'il n'est admis que pour le Mexique au XVI^e siècle. Pour la période postérieure, Monnier préfère parler d'un baroque artisanal et populaire avec différentes interprétations locales.

La collection « L'art et les grandes civilisations » publiée chez Citadelles et Mazenod évoque l'art colonial des domaines espagnols à deux reprises. Dans *L'art baroque*²¹⁵ publié en 1986 puis en 2005 Bottineau reconnaît « une sorte de syncrétisme entre les croyances anciennes et nouvelles »²¹⁶ ainsi que l'inapplicabilité de la notion de style²¹⁷, mais il conteste l'appellation d'art métis, « car l'adjectif se rapporte d'habitude à des sujets non pas artistiques mais ethniques »²¹⁸. La distinction entre le fait artistique et le fait culturel produit également une séparation entre la forme et ses possibles significations :

« Le soleil avec la figure humaine ne vient pas de l'Antiquité préhispanique ; c'est un signe chrétien et un attribut du théologien saint Thomas d'Aquin. [...] Au total, le sentiment indien a pu se reporter vers les moyens d'expression qui lui étaient offerts, mais les formes et les motifs sont restés presque toujours d'origine européenne. »²¹⁹

Mais « le sentiment » que la forme reflète ne fait-il pas partie de la forme elle-même ? De plus, même s'il est prouvé sans aucune ambiguïté que la forme se trouve dans les colonies est celle qui a été « transplantée »²²⁰ d'Europe, ceci ne permet pas d'affirmer – sans ambiguïté – que son sens soit resté intact. Si Bottineau passe aussi rapidement sur les particularités culturelles du Nouveau Monde, c'est parce qu'il part du principe que le « schéma social et psychologique à l'intérieur duquel ces monuments ont été réalisés rappelle celui de la métropole »²²¹ et voit en Amérique « des développements inattendus »²²² des formes européennes. Comment les explique-t-il ?

L'originalité de l'art américain « révèle [...] la fusion d'éléments variés » et s'explique tout d'abord par la diversité de ses sources. En effet, il n'est pas déterminé que par des

²¹⁵ Y. Bottineau, « L'Espagne et l'Amérique Espagnole », dans: *L'art baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1986, p.269-307. Voir notamment « L'Empire espagnol » et « Une architecture riche et variée », p.302-307.

²¹⁶ Y. Bottineau, « L'Espagne et l'Amérique Espagnole », *op.cit.*, p.302.

²¹⁷ *Ibid.*, p.304.

²¹⁸ *Ibid.*, p.307.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p.303.

²²¹ *Ibid.*, p.302.

²²² *Ibid.*, p.303.

« sources proprement espagnoles »²²³ mais aussi par les traductions des traités d'Alberti, de Serlio et de Vitruve par exemple, auxquelles s'ajoutent les références importées par les Jésuites venus des différentes régions d'Europe. Cette explication est insuffisante. Si ce qui distingue l'architecture hispano-américaine de celle de la métropole est l'influence de sources non espagnoles, cela sous-entend que ces sources n'ont pas laissé leur empreinte en Espagne.

L'autre explication donnée tient aux conditions géographiques et urbaines des territoires d'outre-mer, ajoutés à l'éloignement et au manque de savoir-faire²²⁴ ; mais « ce qui peut être perdu en qualité est compensé en force vitale et en saveur populaire » ce qui donne des ensembles architecturaux « attachants » comme la ville de Guatemala city²²⁵. Là où en 1929 Gillet voyait « dégénérescence » et « excès invraisemblables », Bottineau voit du savoureux, de l'attachant et de l'inattendu ; des termes pour le moins subjectifs, dont la présence prouve l'incapacité à dépasser le « lyrisme descriptif » que Charpentrat critiquait en 1967. L'art des anciennes colonies espagnoles continue d'être un objet exotique qui ne peut toujours pas être dit dans des termes objectifs éloignés définitivement du pittoresque.²²⁶

Quelques années plus tard, paraîtra dans la même collection *L'art en Espagne et au Portugal*. Georges Baudot qui abordera l'art colonial dans des termes plus objectifs, reconnaît l'existence d'une nouvelle société dans le Nouveau Monde et propose de prendre en considération le contexte historique particulier de son art ainsi que les « bouleversements considérables qui, au moment de son élaboration, ont forgé son visage »²²⁷. Le positionnement de Baudot est relativement opposé à celui de Bottineau, dans la mesure où l'affirmation d'une « élimination systématique d'une façon de dire le monde et de placer l'homme dans le cosmos, au profit d'une assimilation imposée des croyances et

²²³ Y. Bottineau, « L'Espagne et l'Amérique Espagnole », *op.cit.*, p.303.

²²⁴ *Ibid.*, p.304-305.

²²⁵ *Ibid.*, p.305.

²²⁶ « Parmi les matériaux, au Mexique, le *tzontle* est d'origine volcanique ; la pierre d'Oaxaca tend sur le vert et la pluie la rend transparente ; celle de Zacatecas se colore de rouge flamboyant. A ces matériaux naturels, s'ajoutent selon les lieux, la brique, les stucs, les plâtres, les céramiques, les tuiles vernissées, les peintures historiées, les retables de bois sculpté et doré. Tant de volumes et de couleurs produisent, dans les villes, une harmonie dynamique aux teintes vives et aux mouvements divers ... » Y. Bottineau, « L'Espagne et l'Amérique Espagnole », *op.cit.*, p.304.

²²⁷ G. Baudot, « L'art Colonial Hispano-Américain », *op.cit.*, p.419.

des normes de la société espagnole de l'époque »²²⁸, exclut le syncrétisme culturel ou artistique.

L'idée de disparition d'un monde au profit d'un autre se rapproche de celle de « la table rase » ; cependant, Baudot tolère le principe de métissage de l'art du XVII^e siècle qui, selon lui, « semble une copie, métisse certes, des modèles métropolitains »²²⁹. Le caractère métis de l'art a ici une valeur secondaire, presque anecdotique, ce qui le détermine fondamentalement est son ascendance européenne. C'est justement à ces modèles que Baudot prête une attention particulière, au point de faire de Mexico le « fruit des utopies de la Renaissance »²³⁰.

Barbé-Coquelin de Lisle va également dans ce sens. Le Nouveau Monde est pour elle le « champ d'expérience pour les théories de la Renaissance européenne »²³¹ ; une terre utopique et « un champ de possibilités inouï » pour la mise en place du projet de la ville idéale imaginé par Platon et Thomas Moore²³² et diffusés à travers les traités d'architecture européens. Dans une « optique relativement limitée »²³³, elle n'aborde pas l'architecture latino-américaine à proprement parler mais la diffusion du classicisme européen dans le Nouveau Monde pendant le XVI^e et le XVII^e siècle. Barbé-Coquelin analyse donc des cas très ponctuels, issus notamment de Mexico et des Caraïbes, donnant ainsi une vision très fragmentaire du territoire.

L'autorité conférée au traité d'architecture, ainsi que l'application d'une méthodologie analytique identifiant des têtes de série européennes sont les deux points sur lesquels vont s'opposer de façon plus récurrente les chercheurs européens et latino-américains.

« Il semblerait que les ardents défenseurs d'une lecture euro-centrique se soient finalement rendus à l'évidence devant l'échec des recherches pour identifier les têtes de série permettant d'expliquer les « séries » latino-américaines libres et discontinues, ou pour dénicher les rares ouvrages des XVI^e et XVII^e siècles dans

²²⁸ G. Baudot, « L'art Colonial Hispano-Américain », *op.cit.*, p.419.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ G. Baudot, « L'art Colonial Hispano-Américain », *op.cit.*, p.419.

²³¹ G. Barbé-Coquelin de Lisle, « Le Nouveau Monde, champ d'expérience pour les théories de la Renaissance européenne », dans : G. Barbé-Coquelin de Lisle, *Siècles d'or de l'architecture hispanique*, Biarritz, Atlantica, 2001, p.251-301.

²³² *Ibid.*, p.253-259.

²³³ *Ibid.*, p.268.

lesquels les artisans américains analphabètes auraient pu consigner l'origine de leurs ornements "exotiques".»²³⁴

D'autre part, les recherches sur l'urbanisme ont montré que les villes latino-américaines ont été façonnées par la convergence de plusieurs facteurs d'origine diverse. Bien sûr, l'idéal importé par les colonisateurs, ainsi que la conception urbaine pratiquée lors de la reconquête, ont joué un rôle important ; néanmoins des facteurs tels que le tracé des villes précolombiennes²³⁵, la géographie du territoire²³⁶, la formation spontanée de certaines zones²³⁷ ou encore l'insoumission de certains peuples²³⁸, ont eu une influence considérable sur la structure urbaine latino-américaine.

A l'issue de ce parcours sur la bibliographie française nous pouvons remarquer l'existence de deux tendances dans l'appréhension de l'art colonial latino-américain. La première est la recherche de références permettant d'affirmer une influence ou même la projection des idéaux européens sur le Nouveau Monde. Dans cette perspective, l'architecture sera morcelée et ne pourra donc pas être comprise dans sa cohérence interne. La deuxième tendance, consiste à laisser la place à la surprise et à l'émerveillement, aux dépens de l'analyse et de l'objectivité. Elle fera de l'art colonial une « hyperbole »²³⁹ du baroque dont le caractère étrange et exotique fera beaucoup d'adeptes.

L'art colonial dans les expositions 1926-2000

De ces deux tendances, c'est la deuxième qui l'emportera auprès d'un public qui « accueillait plus volontiers le Vaudou que la "pieuse fête jésuite" et le serpent à plumes des aztèques que la sainte Thérèse du Bernin »²⁴⁰. Mais l'accueil de l'art colonial est lent et hasardeux, c'est la réhabilitation du baroque qui permettra son acceptation en France.

²³⁴ R. Gutiérrez, « Réflexions sur le baroque en Amérique du Sud », *op.cit.*, p.13.

²³⁵ G. M. Viñuales, « L'urbanisme au Pérou », dans: R. Gutiérrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde*, *op.cit.*, p.31-38.

²³⁶ R. Gutiérrez, « L'urbanisme en Bolivie », dans: *Ibid.*, p.39-47.

²³⁷ J. Salcedo Salcedo, « L'urbanisme au Royaume de la Nouvelle Grande et à Popayán aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans: *Ibid.*, p.185-191.

²³⁸ J. Benavidez, « L'urbanisme baroque dans la capitainerie générale du Chili au XVIII^e siècle », dans: *Ibid.*, p.359-364.

²³⁹ P. Charpentrat, « Le baroque, art nègre », dans: *Le Mirage Baroque*, *op.cit.*, p.53-58

²⁴⁰ *Ibid.*, p.27.

En 1924 se déroule *Exposition d'art américain-latin*²⁴¹ à Paris. Quelques années avant « la guerre de reconquête »²⁴² du baroque et bien avant l'entrée de l'art colonial dans cette catégorie, la plastique latino-américaine apparaît comme un amas d'objets que l'on ne sait pas encore aborder méthodiquement. L'exposition était divisée en cinq parties : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs et section rétrospective. Les quatre premières montraient des œuvres d'artistes latino-américains contemporains, à côté desquelles étaient exposés, dans la partie peinture, un *Saint Michel* et une *Tête de Vierge* et, dans la partie sculpture, une *Vierge* en bois : des pièces exécutées par l'Ecole de Quito au XVIII^e siècle.

Si l'on exclut les objets archéologiques issus de la collection de Raoul D'Harcourt, la « section rétrospective » présentait un ensemble très hétérogène et mal documenté. Aux pièces archéologiques comme « *"le soleil", idole des Incas* », s'ajoutent des objets tels que « *chapeaux indiens, une chemise indienne brodée* » ou encore « *des tapis exécutés par les indiens de l'Equateur* » qui peuvent correspondre à des produits artisanaux de l'époque. Enfin, on retrouvait dans cette section, « *Trente-huit études peintes à l'huile, par M. Ed. Pingret, peintre d'histoire, élève de David (1788-1870). Etudes de types mexicains exécutées de 1850 à 1855 appartenant à Madame Chapsal.* »

Logiquement, la présence d'une partie rétrospective ne saurait se justifier que par la volonté de distinguer le passé du présent. Ici la référence au passé fait intervenir la période précolombienne, l'artisanat et le XIX^e siècle, tout en excluant l'art religieux du XVII^e siècle. Ce découpage chronologique ne prétend donc pas montrer une évolution mais répond en revanche à un critère ethnique.

La perception de l'Amérique latine est pour le moins confuse. Elle montre une grande difficulté à concevoir une diversité culturelle soutenue au fil du temps. Ici, le temps de l'Amérique est divisé en deux : d'une part le temps des Indiens — associé aux « idoles » et aux « types » ethniques — et d'autre part, un temps civilisé : le temps des artistes, de Saint Michel et de Marie.

²⁴¹ *Exposition d'art américain-latin*, guide de l'exposition, Musée Galliera / Académie internationale de Beaux-Arts, Paris, 1924.

²⁴² P. Charpentrat, *L'art baroque*, op.cit., p.28.

L'exposition parisienne de 1926 repose principalement sur le travail des artistes contemporains et sur la mise en avant de certains collectionneurs. Cette logique s'inversera dans les décennies suivantes où le « point fort » des expositions sera l'art précolombien.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le manque de connaissances solides sur le continent latino-américain sera comblé par la création d'institutions spécialisées qui structureront les connaissances et encourageront les échanges entre américanistes.

La mise en place d'expositions sur l'art colonial est également favorisée par la signature d'accords d'échanges culturels entre la France et différents gouvernements latino-américains et le concours d'autres institutions françaises, européennes et internationales comme l'Association française d'action culturelle et l'Union Latine entre autres.

De très nombreuses expositions sur l'art de l'Amérique latine eurent lieu en France à partir des années 1950, quelques-unes seulement concernent la période espagnole. Mais la séduction exercée par les « civilisations primitives » sur le public français, permet une initiation progressive.

A ce sujet, Charpentrat explique :

« L'art précolombien a frayé la voie parmi nous à l'art colonial américain. Il y a une quinzaine d'années la première grande exposition mexicaine de Paris a rendu ce processus manifeste. La "déraison" aztèque fit passer en appendice, celle des sculpteurs du XVII^e et XVIII^e siècles. »²⁴³

L'exposition mexicaine de 1952²⁴⁴ représente un événement sans précédents. Elle retrace l'histoire de l'art mexicain « du précolombien à nos jours », avec presque 1500 pièces dont près de la moitié étaient précolombiennes et seulement une centaine coloniales.

Selon Jean Cassou²⁴⁵, l'objectif de l'exposition était de montrer l'existence d'une continuité dans l'esthétique mexicaine, dégager le fil qui sous-tend sa singularité et son « éblouissante diversité »²⁴⁶.

Première partie de l'exposition, l'art précolombien ; période pendant laquelle de « fabuleux empires » produisent une « civilisation admirable dans son irrépressible

²⁴³ P. Charpentrat, « Le baroque, art nègre », *op.cit.*, p.57.

²⁴⁴ Coll. *Art mexicain du précolombien à nos jours*, catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1952, 2t.

²⁴⁵ Jean Cassou dans: *Ibid.*, t.1, n.p.

²⁴⁶ *Ibid.*

différence et son *étrangeté*, fruit de races *singulières* et dont la violence ne fait que d'avantage affirmer la singularité [je souligne] ». S'ensuit l'art colonial où la « singularité » mexicaine « ajoute une note plus macabre encore au sarcasme funèbre espagnol ». La troisième partie montre l'art moderne et contemporain dont le « ravissant provincialisme » renforce l'originalité. Et finalement, une « section d'arts populaires » qui d'après Cassou « est celle qui réserve au visiteur le choc le plus violent »²⁴⁷. Pas de doute, c'est par la « violence » de la période précolombienne maintenue jusque dans les arts populaires que l'on cherche à fasciner le public français.

Pendant les années 1970, les deux expositions d'art latino-américain qui se sont tenues au Petit Palais répondent, elles aussi à cette structure : le précolombien « fait passer » le colonial. De novembre 1973 à février 1974, une exposition intitulée *Richesses de l'Equateur, art précolombien et colonial*²⁴⁸ consacrait huit salles aux collections d'art précolombien de la Banque centrale de l'Equateur, et deux salles à une partie de la collection du musée d'art colonial de Quito : peinture et sculpture en bois polychrome. Cette exposition itinérante, qui était déjà passée par Rome, Bologne et Turin, avait pour objectif de faire découvrir « l'art étrange et peu connu de l'Amérique du Sud. »²⁴⁹

Le mot « baroque » n'apparaît pas dans le catalogue de cette exposition. D'ailleurs, l'art de Quito, siège de la première école d'arts et métiers de l'Amérique, se singularise par les influences italiennes qui l'éloignent des courants métis perceptibles dans les autres pays du continent :

« Aucun élément décoratif révélateur à un degré quelconque d'une esthétique populaire ou primitive comme chez les autres artistes indigènes et métissés d'Amérique latine. Ce caractère [...] est l'essence même de l'art colonial de Quito, qui toujours apparaît espagnol ou si l'on préfère européen. »²⁵⁰

Au caractère rationnel de l'art de Quito, s'oppose l'extravagance²⁵¹ de l'art colombien exposé au Petit Palais en 1975²⁵² : un panorama de l'évolution de la plastique colombienne, « un fabuleux voyage dans le temps », selon le magazine *Valeurs actuelles*²⁵³.

²⁴⁷ Coll. *Art mexicain du précolombien à nos jours*, op.cit.

²⁴⁸ Coll. *Richesses de l'Equateur, art précolombien et colonial*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1973.

²⁴⁹ A. Cacan, dans: Coll. *Richesses de l'Equateur, art précolombien et colonial*, *ibid.*, n.p.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ M. Cottaz, « L'itinéraire colombien », dans: *Valeurs actuelles*, 29 décembre 1975, p.33.

En effet, cette exposition, à l'instar de celle de 1952, est organisée en trois parties qui montrent une évolution dans le temps. A côté des « sculptures monstrueuses d'un peuple probablement cruel qui pratiquait le culte du jaguar »²⁵⁴, est présenté un art colonial délirant et pourtant « moins exalté [...] qu'au Mexique et au Pérou »²⁵⁵. L'exposition montre finalement l'art du XIX^e siècle – dont « la naïveté, la simplicité et la spontanéité n'excluent ni la grâce, ni l'expression d'une authentique imagination »²⁵⁶ – suivi de quelques œuvres d'art contemporain.

Mais selon le chroniqueur de *Valeurs Actuelles*, cette dernière partie est décevante. Les œuvres montrées « ne sont peut-être pas sans mérite, mais elles ne se différencient pratiquement pas de celles qui figurent dans les expositions de New York, de Milan, d'Oslo, de Paris ou de Munich »²⁵⁷. Comme elles « n'échappent pas à la manière cosmopolite de notre temps », elles montrent que l'art colombien a perdu toute son « originalité »²⁵⁸.

Si l'exposition de 1952 mettait en avant la « singularité » de la tradition plastique mexicaine, le choix des œuvres contemporaines exposées en 1975 laisse de côté « l'art populaire » et prétend montrer, à travers Botero, Ramirez Villamizar, Obregón et Negret entre autres, la projection internationale de l'art actuel en Colombie. Mais la remarque de Maurice Cottaz montre que pour une partie du public, l'intérêt de l'art latino-américain repose sur son caractère exotique, bizarre et inquiétant. L'épilogue de 1952 réservait « un choc violent » ; celui de 1975 risque de laisser le visiteur sur sa faim.

A partir des années 1990 on constate un changement relatif de direction. Toujours associé à un certain exotisme, l'art colonial sera mis en avant par son caractère métis et par les liens qu'il entretient avec le baroque. Cependant, la légitimation de cet art ne passera plus par l'art précolombien ; ceci permettra de l'aborder selon des perspectives très précises qui dessineront au fil du temps les spécificités régionales.

²⁵² Coll. *L'art Colombien à travers les siècles*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1975.

²⁵³ *Ibid.*, p.32.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Coll. *L'art Colombien à travers les siècles*, *op.cit.*

²⁵⁷ M. Cottaz, « L'itinéraire colombien », *op.cit.*, p.34.

²⁵⁸ *Ibid.*

L'exposition, *Baroque du Paraguay*²⁵⁹ organisée en 1995 dans le Musée – Galerie de la Seita en est un exemple. A travers une collection de statuettes et d'autels portatifs, elle présente la sculpture Guarani des missions jésuites paraguayennes.

A partir de la confrontation entre la statuaire jésuite du XVII^e siècle et celle des ateliers d'indiens, on montre l'existence d'une esthétique indigène et d'un baroque « singulier », singularité qui ne résulte pas d'un phénomène d'acculturation mais de « transculturation » qui aboutit à la naissance de faits culturels nouveaux²⁶⁰.

« Aucune force dominante n'a la toute-puissance d'annuler tout signe étranger. Aucune culture soumise n'a la faiblesse de se voir complètement niée. Aussi efficace qu'ait été le système jésuite, il laissa ouvertes des brèches où se faufila inévitablement une vision particulière du monde, à la base de l'originalité de l'art missionnaire. »²⁶¹

La transculturation se traduit par une « transfiguration »²⁶² dans les programmes iconographiques augustins ou jésuites. *Le retour des anges*²⁶³, présentée en 1996 à la Chapelle de la Sorbonne, montre le succès en Bolivie d'un programme rare en Europe : les anges soldats et arquebusiers. Le triomphe d'un programme aux sources apocryphes — et donc banni par la Contre-Réforme européenne — s'explique en Amérique par un processus de substitution religieuse où les anges deviennent la forme chrétienne des phénomènes naturels²⁶⁴. Le programme marial, associé à celui de la Terre Nourricière témoigne, lui aussi, de ces substitutions.

Adaptations iconographiques, mais encore, adaptations stylistiques. L'exposition met en relief l'existence d'un baroque indigène — artisanal, populaire et naïf — qui résulte de l'adoption des styles venus d'Europe.

« Au fur et à mesure que passe le temps, les Américains assimilent les styles qu'ils ont importés et créent le leur. Un art original apparaît à la fin du XVII^e siècle et cet art devient populaire, artisanal vers 1740. Lorsque le Néoclassique

²⁵⁹ Coll. *Baroque du Paraguay*, catalogue d'exposition, Musée – Galerie de la Seita, Paris, 1995.

²⁶⁰ T. Escobar, « La singularité du baroque paraguayen », dans: Coll. *Baroque du Paraguay*, op.cit., p.62-84.

²⁶¹ *Ibid.*, p.76-78.

²⁶² « La cordillère des anges », dans: *L'express*, 19 décembre 1996.

²⁶³ Coll. *Le retour des anges. Baroque des cimes en Bolivie*, catalogue d'exposition, Chapelle de la Sorbonne, Paris, 1996.

²⁶⁴ T. Gisbert, « L'élément indigène dans l'art colonial », dans: *Ibid.*, p.184-196.

envahit l'Amérique, le baroque se réfugie dans les villages indiens où naît l'art populaire. »²⁶⁵

Les maladresses techniques sont excusées au nom de l'étonnement et d'une certaine fraîcheur.

« Sans aucun doute, les artistes des cimes andines ne possèdent pas la virtuosité de leurs homologues italiens ou flamands. [...] Aucun ne connaît, en tout cas, la perspective, ni l'anatomie, ni les clairs-obscur. Mais, d'abord influencés par le maniérisme, ils ont donné naissance à une peinture, pleine de fraîcheur et de naïveté, colorée à la manière des peintures byzantines, dans un étonnant mélange de paganisme et de religieux. »²⁶⁶

D'une façon générale, la maladresse technique et la naïveté de l'œuvre seront le signe de l'intervention indigène et donc synonymes de métissage et d'authenticité. Mais dans le même ordre d'idées, une bonne exécution laisserait-elle de côté l'hypothèse d'un métissage culturel ? Tel est le problème posé par l'art de l'Ecole de Quito et de toute sa zone d'influence. Rappelons que dans le catalogue de l'exposition de 1973, ce qui distinguait l'art de Quito de celui des autres régions de l'Amérique latine était sa ressemblance avec l'art espagnol et l'absence totale de traits métis. Comment aborde-t-on ses caractéristiques, quelques années plus tard et dans des problématiques plus spécifiques ?

En 1997 la Monnaie de Paris accueille *Figures d'extase*²⁶⁷, exposition consacrée principalement à l'art de Popayán²⁶⁸. Décrite dans le catalogue comme une « petite ville perdue des Andes », Popayán est aujourd'hui la capitale du département du Cauca. Elle était pendant la période coloniale un maillon essentiel dans les contacts artistiques entre Quito et des villes comme Santafé et Tunja. D'un point de vue technique, les procédés d'alliage, d'émaillage et de sertissage employés pour la réalisation des pièces d'orfèvrerie montrent « un métissage culturel entre la tradition préhispanique et celle de marranes (juifs) chassés

²⁶⁵ T. Gisbert, « les styles de la peinture coloniale en Bolivie », dans: *Ibid.*, p.180-182.

²⁶⁶ « La cordillère des anges », *op.cit.*

²⁶⁷ Coll., *Figures d'extase, art baroque en Colombie*, catalogue d'exposition, Hôtel de la Monnaie, Paris, 1997.

²⁶⁸ Capitale du département du Cauca, fondée en 1536 par Sebastián de Belalcázar, Popayán concurrençait pendant la période coloniale, des villes comme Santafé, Carthagène ou Tunja avec une apogée économique basée sur le commerce de l'or et du bétail pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle.

d'Espagne »²⁶⁹. Mais d'un point de vue formel, il reste difficile d'affirmer l'influence indigène. Cependant, s'il ne s'agit pas d'un baroque métis, quelle est la caractéristique de cet art ? Christine Buci-Glucksmann n'hésite pas à parler d'un « baroque paradoxal d'une démesure mesurée »²⁷⁰.

Le « maniérisme baroque »²⁷¹ de Popayán correspondrait-il au « baroque serein »²⁷² de Quito exposé deux ans plus tard à Nantes, puis à Paris²⁷³ ? D'après Jorge Salvador Lara,

« Les risques de bigarrure, de surabondance dans l'ornement, de prolifération exagérée de détails surchargés sont neutralisés par cette sorte de lumière diaphane, de brise matinale, de tendresse intime qui caractérisent le baroque de l'Ecole de Quito. »²⁷⁴

Un quart de siècle après l'exposition *Richesses de l'Equateur*, à la question du caractère de l'art quitéain, Lara apporte une autre réponse radicalement différente :

« Comment expliquer ces caractéristiques de l'école de Quito qui se distingue si puissamment de tous les phénomènes comparables en Amérique latine ? Toute l'Amérique, jadis espagnole et portugaise, a reçu l'influence de l'Europe, mais les conditions des terres conquises et évangélisées étaient différentes d'une partie à l'autre. Les caractéristiques du Quito préhispanique, son paysage, sa population, sont peut-être les éléments qui expliquent l'énigme. »²⁷⁵

« L'énigme » de Quito est l'existence d'un art qui échappe à la dichotomie *exécution indigène sommaire / maîtrise technique européenne* et donc inclassable dans les catégories créées pendant les décennies précédentes. En apportant une possible solution à l'énigme, Lara donne une clé à la compréhension de l'art colonial : le caractère de la production artistique de chaque région dépendra en premier lieu de la formation de ses exécutants. Cependant, leur sensibilité et en général leur culture déterminera la façon d'interpréter les sources mises à leur disposition. Une autre clé est la présence d'influences non européennes : une influence marrane pour les techniques d'orfèvrerie à Popayán et

²⁶⁹ C. Buci-Glucksmann, « L'envolée baroque de Popayán », dans: *Figures d'extase, art baroque en Colombie*, *ibid.*, p.21.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.20.

²⁷¹ *Ibid.*, p.21.

²⁷² J. F. Lasnier, « Baroque serein en Equateur », dans: *Le Journal des Arts*, n°86, 2 juillet 1999.

²⁷³ Coll., *La grâce baroque chefs-d'œuvre de l'école de Quito*, catalogue d'exposition, Musée du Château des ducs de Bretagne/Maison de l'Amérique latine, Paris, Nantes, 2000.

²⁷⁴ J. S. Lara, « Le baroque de Quito et les ordres religieux », dans: *Ibid.*, p.77.

²⁷⁵ *Ibid.*

orientale pour l'exécution des carnations à Quito. L'exploration de ces nouvelles sources rentre dans un cadre plus général : celui de l'Amérique vue comme un *continent-monde*.

« En étendant leur domination politique et matérielle, Portugais et Espagnols n'ont cessé d'accumuler de nouvelles expériences et de nouveaux savoirs. Leur soif insatiable d'esclaves, de métaux précieux et d'informations de toutes sortes n'eut d'égal que leurs enthousiasmes évangélisateurs. Des centaines de milliers d'hommes et de femmes se sont déplacés, vivant l'émigration ou subissant la traite négrière, et avec eux s'est enclenché un mouvement vite incontrôlable des objets, des croyances et des idées. »²⁷⁶

L'exposition *Brésil baroque entre ciel et terre*²⁷⁷ présentée en 1999 dans le Petit Palais, cristallise cette vision de l'Amérique. Selon Edouard Pommier, l'exposition montre « le lien indissoluble et permanent entre le Brésil et le baroque »²⁷⁸, mais il s'agit désormais d'un « baroque universel », dont « l'universalisme » s'accorde avec celui du Brésil colonial²⁷⁹.

« Le monde colonial brésilien est aussi celui où se rejoignent tous les mondes connus : présence de l'Europe, présence de l'Afrique, mais aussi présence de l'Inde et de l'Asie orientale dont les produits artistiques (ivoires et laques) sont transportés par les Portugais. [...] Le Brésil colonial est le monde où s'achève le tour du Monde inventé par Magellan et où il prend toute sa signification. »²⁸⁰

Brésil baroque abordera sous cette optique nouvelle plus de 350 pièces issues de collections privées et publiques. C'est une exposition novatrice par sa problématique, mais aussi par son contenu ; outre les objets d'art traditionnellement exposés (peinture, sculpture, orfèvrerie), des photographies de Ferrante Ferranti « exposées sur les murs ou suspendues aux plafonds dans des agrandissements géants »²⁸¹ permettent pour la première fois d'exposer l'architecture de l'Amérique coloniale. Les photographies concernent également la statuaire monumentale réalisée par l'Aleijadinho, architecte et sculpteur mulâtre, pour l'église de pèlerinage de Congonhas do Campo près du Minas Gerais.

²⁷⁶ S. Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, éditions de la Martinière, 2004, p.36. Voir également : C. Bernard et S. Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, t.2 : « Les métissages (1550-1640) », Paris, Fayard, 1996.

²⁷⁷ E. Pommier (dir.), *Brésil baroque entre ciel et terre*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1999.

²⁷⁸ E. Pommier, « Baroque Brésil baroque », dans : *Ibid.*, p.49.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.51.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.51.

²⁸¹ D. Fernandez, « Un miracle brésilien », dans : *Le Nouvel observateur*, n° 1828, 16 novembre 1999.

Le corpus photographique est accompagné d'un important corpus documentaire, composé entre autres d'études architectoniques réalisées par cette « sorte de Michel-Ange brésilien »²⁸². Sur ce point repose aussi l'originalité de l'exposition du Petit Palais : elle s'efforce de mettre en avant les personnalités qui ont dominé cette production artistique. Ainsi, en plus de l'Aleijadinho se démarquent les sculpteurs Frei Agostinho da Piedade et Frei Agostinho de Jésus ainsi que le peintre Manuel da Costa Ataíde. Enfin, l'exposition est conçue selon un ordre chronologique qui détermine l'avancée portugaise sur le territoire et permet par là même de cerner les particularités régionales.

L'intérêt porté à l'architecture, au document d'archive et aux artistes font de cette exposition un véritable point de rencontre entre la recherche scientifique et le grand public. Son succès s'explique bien sûr par l'expérience et les savoirs acquis pendant les décennies précédentes, qui la placent comme héritière d'une longue tradition de recherche et d'échanges scientifiques dont Germain Bazin fut le précurseur. Grâce à tous ces facteurs, l'art colonial a pu s'émanciper des catégories trop restreintes qui lui étaient réservées. Les manifestations artistiques de l'Amérique coloniale cessent d'être une curiosité à la fois effrayante et flatteuse pour l'œil européen et pénètrent progressivement dans la réflexion autour de problématiques universelles²⁸³ – telles que la signification culturelle et esthétique intrinsèque de l'œuvre – plutôt que dans leur rapprochement aux valeurs européennes²⁸⁴.

Des connotations exclusivement ethniques que Bottineau prêtait au *métissage*, on aboutit à ce concept qui revêt désormais une signification plus large qui dépasse même le domaine de la culture :

« Ce sont [les métissages] des phénomènes d'ordre social, économique, religieux et surtout politique, autant sinon davantage que des processus culturels. »²⁸⁵

²⁸² G. Chazal, « Une aventure historique et culturelle », dans : *Brésil baroque entre ciel et terre*, op.cit., p.42. La comparaison entre Michel-Ange et l'Aleijadinho est récurrente. On la retrouve dans la dédicace du catalogue et dans : D. Fernandez, « Un miracle brésilien », op.cit.

²⁸³ S. Gruzinski (dir.), *Planète métisse, to mix or not to mix*, op.cit.

²⁸⁴ Une contribution très importante à l'étude de l'art colonial a été faite lors de l'exposition *Dévotion Baroque* présentée au Musée de Chaumont. Dans le cadre du travail préparatoire de l'exposition, des tableaux latino-américains que la collectionneuse avait répertorié comme étant européens, ont pu être identifiés et pour certains d'entre eux, attribués à leur auteur et/ou à leur pays d'origine. Dans ce même cadre, quelques estampes ayant servi à la réalisation de tableaux latino-américains ont été trouvées. R. Carreau, *Dévotion Baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique latine, Espagne et Italie. XVII^e – XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, Musée de la crèche, Chaumont, 2009.

²⁸⁵ S. Gruzinski, *Les quatre parties du monde histoire d'une mondialisation*, op.cit., p.32.

Si nous observons de près la Colombie, en se limitant à quelques aspects du domaine culturel, sa gastronomie, ses manifestations musicales²⁸⁶, ses festivités et sa religiosité sont des manifestations métisses, résultat du brassage de plusieurs mondes et cultures. Comment l'histoire de l'art colonial aborde-t-elle cette question ?

²⁸⁶ E. Balmaseda Maestu, « La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Duerme negrita y Saludo Changó », dans: I. Olza Moreno, M. Casado Velarde et R. González Ruiz (éd.), *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*, Pampelune, Université de Navarre, 2008.

L'histoire de l'art colonial en Colombie

A. La Colombie et son patrimoine

1. L'architecture coloniale colombienne dans les ouvrages généraux

Les premiers livres sur l'art hispano-américain ne traitent que très succinctement le sujet de la Colombie ; par exemple, dans *Historia del Arte Hispano-americano*, la partie consacrée à la Colombie ne fait qu'énumérer quelques-uns de ses édifices coloniaux au lieu de les analyser. L'auteur de l'ouvrage donne une explication à cette approche si sommaire :

« Sans aucun doute l'architecture coloniale de Santafé de Bogota [...] ne constitue pas le meilleur échantillon de l'art dans ce vice-royaume*. [...] En dehors de la capitale du vice-royaume* de la Nouvelle Grenade, restent aussi de nombreux monuments religieux qu'on ne fera qu'évoquer pour pouvoir nous occuper de l'architecture religieuse de Quito, qui compte avec des constructions qui se trouvent à la tête de l'art hispano-américain. »²⁸⁷.

L'intérêt des historiens de l'architecture coloniale, vue comme une branche de l'architecture espagnole, se porte naturellement sur les constructions qui s'approchent le plus fidèlement de l'idéal européen. Dans ce contexte, on comprend que l'architecture de la Colombie actuelle ait été délaissée : elle pâtit de sa proximité géographique avec Quito qui possède des œuvres largement plus remarquées.

Pour la même raison, chez Angulo, la Colombie occupera la place de parent pauvre face au Mexique :

« Lorsqu'au milieu du XVI^e siècle, pas seulement les villes, mais même les hameaux les plus insignifiants de la Nouvelle Espagne voyaient ériger des superbes édifices d'églises et de couvents, on dressait également en Colombie des fondations religieuses, mais ses bâtiments étaient des humbles constructions de canne et *bareque** qui manquent d'intérêt architectural. »²⁸⁸

²⁸⁷ M. Solá, *Historia del Arte hispano-americano*, op.cit., p.127-128.

²⁸⁸ D. Angulo Iñiguez, E. Marco Dorta, *Historia del Arte Hispanoamericano*, op.cit., p.528.

Il faut tout de même à noter que l'ouvrage d'Angulo Iñiguez et Marco Dorta apporte, grâce aux sources documentaires, des données inédites sur les constructions religieuses, civiles et militaires de la Colombie étoffant par là-même les connaissances dans ce domaine. Quelques années plus tard, Kelemen apportera également des nouvelles données historiques mais se concentrera plus particulièrement sur une analyse formelle de l'architecture baroque²⁸⁹.

Malgré ces avancées, la tendance générale observée dans les débuts de cette historiographie se confirmera par la suite : L'ouvrage de Kubler et Soria²⁹⁰ consacre treize pages au Mexique alors que Quito et la Nouvelle Grenade se partagent seulement deux pages. Même constat en 1973²⁹¹ : soixante pages sont consacrées à l'architecture baroque mexicaine et dix à la colombienne.

Ce déséquilibre, longtemps perpétué, ne saurait s'expliquer seulement le manque d'intérêt des chercheurs. En 1945 Angulo soulignait déjà le besoin de travaux préalables dans chaque pays d'Amérique latine malgré « l'acharnement avec lequel quelques Républiques américaines ont entrepris [...] l'étude de leurs monuments »²⁹². La Colombie ne faisait pas partie de ce groupe.

Les Bibliographies

Dans la bibliographie de l'ouvrage de Solá, la plupart des publications datent de la deuxième moitié des années 1920 ; on constate déjà qu'une grande partie d'entre elles font référence au Mexique, au Pérou et à Quito et en moindre proportion à la Bolivie, et au Guatemala. De plus, sur les 90 ouvrages qui la composent, deux seulement abordent la Colombie.

Dix ans plus tard, on remarque chez Angulo et Marco Dorta que la bibliographie Colombienne est plus conséquente mais elle se compose principalement de sources (documents d'archives et chroniques). Nous devons souligner – malgré la présence de *Teatro del Arte Colonial*²⁹³ que nous aborderons plus loin – l'absence totale d'ouvrages généraux sur l'architecture coloniale colombienne comparables à celui que Baxter publia en 1901 pour le Mexique.

²⁸⁹ P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, op.cit., p.59-71.

²⁹⁰ Kubler, M. Soria, *Art and architecture*[...], op.cit., p.87-89.

²⁹¹ E. Marco Dorta, *Arte en América y en Filipinas*, Ars hispaniae, t.XXI, Madrid, Plus ultra, 1973, p.235-245.

²⁹² D. Angulo Iñiguez, E. Marco Dorta, *Historia del Arte Hispanoamericano*, op.cit., p.VI.

²⁹³ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, Bogota, Ministerio de Educación Nacional, 1938.

Pendant les décennies suivantes, les travaux d'Arbelaez Camacho, Francisco Gil, Guillermo Hernández de Alba et Santiago Sebastián ont enrichi de façon significative les connaissances sur l'architecture coloniale en Colombie. Mais dans l'histoire générale de l'art ibéro-américain publiée en 1989²⁹⁴, la plupart des ouvrages consacrés à la Colombie datent des années 1940-1960 avec seulement deux références postérieures à cette période.

Cette tendance se confirme dans l'ouvrage de Ramón Gutiérrez où, la bibliographie du Mexique, de la Bolivie, du Pérou ou de l'Equateur est assez abondante. De plus, la bibliographie colombienne, très succincte, est constituée en grande partie de publications appartenant au champ disciplinaire de l'histoire politique, urbaine ou ecclésiastique. Deuxième constat : à partir des années 1980 on cherche en vain le nom de spécialistes de la Colombie à l'instar des époux Mesa et Gisbert en Bolivie ou Alexandra Kennedy en Equateur.

Pour comprendre le retard évident de la Colombie il est nécessaire de se pencher sur les politiques patrimoniales menées dans ce pays une fois constitué comme une république.

2. Le traitement du patrimoine après l'indépendance

L'indépendance de la Grande-Colombie (Colombie, Venezuela et Equateur actuels) signée en 1819 au Conseil d'Angostura (Venezuela), est l'aboutissement de presque dix ans d'insurrection contre le pouvoir espagnol. Dans les décennies suivantes, sa division politique allait subir des profondes mutations. En 1831 elle se désintègre et la Colombie actuelle reprend le nom de Nouvelle Grenade ; en 1857 elle devient Confédération Grenadine ; en 1861 les Etats-Unis de la Nouvelle Grenade ; en 1863 les Etats-Unis de Colombie et finalement en 1886 elle adopte son nom définitif : République de Colombie. Ces changements successifs correspondent bien sûr à des mutations politiques et constitutionnelles mais demandent la création de nouvelles valeurs communes²⁹⁵. S'affranchir du nom de Nouvelle Grenade c'est vouloir s'affranchir du passé colonial et donner à la Colombie nouvelle une identité en tant que Nation indépendante.

²⁹⁴ S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano[...]*, op.cit.

²⁹⁵ P. Gamboa Hinestrosa, *El tesoro de los Quimbayas. Historia, identidad y patrimonio*, Bogota, Planeta, 2002.

Pour créer un sentiment d'appartenance, chaque Etat du continent part à la recherche de spécificités susceptibles de définir un caractère propre. Sous l'influence du romantisme européen²⁹⁶, la recherche identitaire impose la mise en valeur d'un passé de liberté, mais le passé que l'on tentait d'approcher, précédait de plus de trois siècles la domination espagnole, ce passé immédiat que l'on tentait d'oublier. L'exercice même de ce choix révèle des rapports conflictuels avec le passé il fallait y faire un choix et à partir de là, construire une identité. On tentera d'analyser le contenu de ces choix en confrontant les actions menées pour la conservation du patrimoine préhispanique avec celles qui visaient la conservation du patrimoine colonial. Les différentes lois et décrets concernant le patrimoine traduisent la façon dont la nation Colombienne a appréhendé cet héritage tout au long de son histoire. On tentera donc de voir à travers l'évolution de la législation depuis 1830, comment s'effectue la reconnaissance de ce passé.

A la recherche d'une identité

A la documentation graphique réalisée pendant Commission Chorographique de 1850, s'ajoute une série de rapports intitulés *Jeografia fisica i politica de las provincias de la Nueva Granada*²⁹⁷ qui décrivent autant des caractéristiques économiques, géographiques et culturelles que des aspects historiques de chaque province.

Les descriptions historiques reprennent systématiquement la même structure : du passé précolombien de la zone en question on passe à l'évocation des batailles menées sur place par les patriotes. Par exemple, le chapitre consacré à province de Tundama, située dans le département de Boyacá, une des zones plus dynamiques pendant la période coloniale, commence ainsi :

« La seule province qui porte le nom d'un intrépide Cacique qui a donné une longue guerre aux conquistadors, est celle de Tundama. Il existe encore dans ce territoire la localité où ce chef habitait, appelée Duitama, tout comme l'endroit où près de là, en décembre de 1539, il a essuyé une grande défaite qui l'a soumis aux dominateurs. Pas loin de cet endroit, dans le parage appelé Bonza, ont campé en 1819 les troupes républicaines, lorsque sous les ordres du Libertador

²⁹⁶ P. Gamboa Hinstrosa, *El tesoro de los Quimbayas*, op.cit., p.13.

²⁹⁷ A. Codazzi et al., *Jeografia fisica i politica de las provincias de la Nueva Granada*, Bogota, Banco de la República de Colombia / Archivo de la economía nacional, 1957-1959, 4t.

C'est la première fois que les rapports de la Commission Chorographique sont publiés sous leur forme originale. E. Acevedo Latorre, « Los trabajos de la Comisión Corográfica », dans: *Ibid.*, p.5-20.

Bolivar elles sont venues depuis les plaines de Apure et Casanare pour libérer la terre des *Chibchas*. »²⁹⁸

Presque aucune mention n'est faite du passé colonial, comme si rien de ce passé ne méritait d'être retenu. A l'oubli de la période coloniale s'oppose l'attention particulière qui est portée aux ruines antiques, témoignage de la grandeur des civilisations précolombiennes...

« Les artefacts trouvés dans les anciennes sépultures des aborigènes de l'Etat de Antioquia symbolisant idées religieuses, et très spécialement les ruines que j'ai visitées récemment à proximité du village de San Augustin, [...] montrent que les indigènes de ce pays, lorsqu'ils ont été conquis et que leur existence civile a été anéantie, formaient non seulement quelques centres ou noyaux de nations très civilisées, mais aussi que ces sociétés avaient déjà une théogonie complexe. »²⁹⁹

... et aux guerres d'indépendance, principal instrument pour la construction d'une mémoire républicaine et patriote.

« A trois lieux de distance de la capitale on trouve la campagne de Boyacá coupée par un torrent inguéable, sur lequel existait un pont en bois. Le 7 aout 1819 les troupes républicaines se sont disputé le passage, sous les ordres du *Libertador* Bolivar, et les royalistes commandées par le Brigadier Barreiro ; s'est enclenché un combat, [...] en est sorti complètement défaite la brave et nombreuse armée espagnole, et vérifiée en conséquence la liberté de la Nouvelle Grenade et du reste de l'ancienne Colombie. Si le *Libertador* avait succombé à Boyacá, l'indépendance de la Nouvelle Grenade aurait été impossible à ce moment, celle du Venezuela n'aurait pas pu se confirmer, ni le Pérou aurait vu ses dominateurs vaincus par les troupes colombiennes. [...] Avec tout ça le regard du patriote cherche en vain dans la solitaire campagne de Boyacá, un monument, ou même une colonne qui commémore un événement aussi important et décisif ; les *páramos* solitaires et le bruit du torrent avoisinant, sont les seuls qui lui parlent de la rédemption américaine ! »³⁰⁰

L'endroit ici décrit est aujourd'hui le Champ de Bataille ou *Puente de Boyacá* (Le Pont de Boyacá) ensemble de monuments qui s'est construit au fil de l'histoire contemporaine. La

²⁹⁸ A. Codazzi et al., *Jeografía física i política [...]*, op.cit., t.1, p.199.

²⁹⁹ A. Codazzi, « Ruinas de San Agustín, descritas y explicadas », dans: *Ibid.*, t.4, p.403.

³⁰⁰ A. Codazzi et al., *Jeografía física i política [...]*, op.cit., t.2, p.9.

construction de chaque monument qui le compose a été décrétée par les gouvernements colombiens à l'occasion de différents actes commémoratifs officiels³⁰¹.

La thématique en trois points de la Commission Chorographique – effacement du passé colonial, exaltation du passé précolombien et création d'une mémoire républicaine – coïncide avec les politiques patrimoniales du XIX^e siècle.

En 1821 Bolivar charge Francisco Antonio Zea, alors vice-président de la Colombie, d'une mission diplomatique auprès des pays européens³⁰². *La Mission Zea* devait avant tout faire reconnaître la souveraineté colombienne au niveau international, mais aussi obtenir le soutien économique et scientifique des pays européens³⁰³. En 1822 Zea visite le Baron Cuivier, François Arago et Alexander Von Humboldt dans le but de créer « un établissement consacré à l'étude de la nature, au progrès de l'agriculture, des arts et du commerce »³⁰⁴. De cette visite naîtra le 28 Juillet 1823 le Musée d'histoire naturelle et école de minéralogie, qui deviendra plus tard le Musée National, dirigé par Jean-Baptiste Boussignault, François-Désiré Roulin, Justin Marie Goudot et James Bourdon.

Le musée avait des collections de zoologie, de minéralogie et de botanique et avait également une vocation patriotique. Après la victoire d'Ayacucho (1825) le général Antonio José de Sucre fait don de cinq drapeaux de l'armée espagnole qu'il venait de vaincre, ainsi que de l'étendard porté par les hommes de Francisco Pizarro lors de l'invasion du Pérou en 1533. Ce don était accompagné d'une lettre : ces trophées devaient un jour rappeler « aux enfants des *libertadores* que leurs pères, appropriés de leurs devoirs patriotiques et de leur sublime amour pour la gloire, ont conduit les armées colombiennes vers la victoire ».

Faire entrer les symboles de la défaite espagnole dans le Musée National revenait à construire une mémoire collective à partir d'évènements récents et à faire des miliciens de l'époque, les héros des générations futures. Ainsi, le premier musée de la Colombie avait une vocation éminemment propagandiste ; les premières pièces de ses collections célèbrent

³⁰¹ N. Rodriguez Echeverry (dir.), *Plan estructural de protección del bien de interés cultural del puente de Boyacá y su zona de influencia*, Ministerio de la Cultura de Colombia, Gobernación de Boyacá, 2007.

³⁰² P. Zubieta, *Apuntaciones sobre las primeras misiones diplomáticas de Colombia*, Bogota, Imprenta Nacional, 1924.

³⁰³ G. I. Ospina Sánchez, « La política internacional de la Gran Colombia: sus negociaciones con España », dans: *Quinto centenario*, n° 14, 1988, p.119-166.

³⁰⁴ Il n'existe pas à notre connaissance une Histoire du Musée National de la Colombie. Les éléments d'histoire fournis ici, sauf mention du contraire, sont issus de la page web de ce musée, rubrique « Historia del Museo ».

l'esprit patriotique à travers les témoignages d'une guerre encore inaboutie. Pourtant, les intellectuels et les scientifiques de l'époque, réclamaient la conservation des antiquités précolombiennes.

Le patrimoine et la crise économique à la fin du XIX^e siècle.

L'admiration de scientifiques et intellectuels vis-à-vis des « monuments antiques »³⁰⁵ n'entraînera pas la mise en place des mesures légales nécessaires à leur protection. Au contraire, des centaines de milliers de pièces archéologiques en or mises au jour par des *guaqueros** ont été achetées par l'Etat et transformées en lingots. Cette situation paradoxale s'explique par la crise économique que la Colombie a traversée suite aux campagnes révolutionnaires, aux conflits politiques et aux guerres de sécession du XIX^e siècle³⁰⁶. L'extrême pauvreté de l'Etat affecte également le patrimoine architectural colonial.

Quatre fois président de la Colombie, le général Tomas Cipriano de Mosquera eut une influence importante dans le redressement économique du pays. Pendant son premier mandat (1845-1849), il prit des mesures pour moderniser l'économie et limiter l'influence de l'Eglise dans les décisions de l'Etat. Cette prise de distance conduira à une rupture définitive pendant son deuxième mandat (1861-1863) : Mosquera décrète l'expulsion des Jésuites ainsi que la nationalisation et la vente aux enchères des biens de mainmorte de l'Eglise.

Dans les années suivantes, cette décision aura des conséquences importantes dans le traitement du patrimoine colonial. Le décret 279 de 1834 attribue la propriété de l'ancien couvent de Saint Augustin de Pamplona à l'école de la même ville ; la loi 18 de 1865 prévoit d'une part que le couvent de Saint Dominique de Bogota, propriété de l'Etat, soit destiné à accueillir des bureaux administratifs et d'autre part que le couvent de Santa Clara devienne une école militaire. A travers la loi 4 de 1870, l'Etat cède le couvent de Saint Diego de Bogota au gouvernement de la même ville et la loi 34 de 1882 crée un hôpital dans l'ancien couvent des Clarisses à Carthagène³⁰⁷. La loi 53 de 1884 autorise l'hypothèque de l'ancien Hôtel de

³⁰⁵ P. Gamboa Hinstrosa, *El tesoro de los Quimbayas*, op.cit., p.43-60.

³⁰⁶ Pour une histoire de la *guaquería** en Colombie voir : P. Gamboa Hinstrosa, « Quindío, tierra del oro : colonos y guaqueros », dans: *Ibid.* p.61-76.

³⁰⁷ J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural, normas legales básicas, Colombia, 1832-1989*, Bogota, Université de Los Andes / Ediciones Proa, 1991.

monnaie et du couvent du Carmen de Bogota pour « entretenir les dépenses du service public »³⁰⁸.

Lorsque la Colombie se constitue en Etat indépendant, la création d'une identité nationale passe par la mise en place d'ambitieux projets scientifiques et diplomatiques. Mais les politiques de récupération et de conservation du patrimoine furent insuffisantes: la mémoire commune, préservée par le musée, s'est construite à partir du passé immédiat, l'intérêt pour le passé précolombien était l'affaire d'une élite intellectuelle, alors que le passé colonial a été négligé : les témoignages de ce chapitre douloureux de l'histoire ont été détruits ou utilisés comme réserve servant à combler le manque d'argent et d'infrastructures dont souffrait le pays.

La première moitié du XX^e siècle

Les premiers décrets pour « l'embellissement » des lieux historiques ainsi que les premières classifications, datent de cette période. Le choix effectué à ce niveau est très significatif car il concerne toujours des sites en rapport avec la période émancipatrice et républicaine, le chapitre le plus récent de l'histoire.

La loi 15 de 1909 ordonne la réparation et l'embellissement de la *Quinta de San Pedro Alejandrino*³⁰⁹ ; puis, en 1936, la loi 124 prévoit sa nationalisation³¹⁰. A été fait le choix d'un *embellissement* au détriment de la *restauration* de la Quinta. Les raisons qui justifient la réparation de ce bâtiment, sont purement historiques et ne reposent pas sur une volonté de conservation architecturale : c'est dans la Quinta de San Pedro que le *Libertador* Simon Bolivar rédige son *Testament Politique* peu de temps avant sa mort survenue ici même en décembre 1830.

Selon la même logique l'église coloniale de Saint François de la ville d'Ocaña [ill.2c] est déclarée monument national en 1937 (loi 75)³¹¹. Ici s'est tenu, entre le 9 avril et le 10 juin 1828, la Convention d'Ocaña où eut lieu la modification de la Constitution de 1821 pour

³⁰⁸ J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural, op.cit.*, p.4.

³⁰⁹ *San Pedro Alejandrino* est une hacienda coloniale fondée en 1608 et située dans le département du Magdalena au nord du pays.

³¹⁰ J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural [...], op.cit.*

³¹¹ *Ibid.*, p.5.

répondre aux fortes tensions existantes entre les principaux partis politiques de la Grande Colombie [ill.2c] Cette convention représente, par la contestation du pouvoir dictatorial incarné par Bolivar, le début du processus de désintégration de la Grande Colombie et donc, un des premiers pas dans la constitution de l'actuelle République Colombienne.

A la création de sites commémoratifs s'ajoute une autre tendance : la création de musées consacrés aux *Pères de la Patrie*. Avec la loi 41 de 1925 la maison d'enfance de Rafael Nuñez (1825-1894) est déclarée Musée Historique³¹². Quatre fois président de la Colombie, Rafael Nuñez est un des personnages politiques les plus importants de la période républicaine ; on lui doit notamment la Constitution de 1886, en vigueur jusqu'en 1991. La loi 6 de 1948 déclare monument national la maison natale de José Prudencio Padilla (1788-1828), héros des batailles d'indépendance. En 1943 la loi 80 déclare Monument Historique la maison de Guillermo Valencia (1873-1943), poète, homme politique et diplomate colombien. Enfin, le décret 1265 du 17 avril 1948 ordonne la création du Musée Jorge Eliecer Gaitán dans la maison d'enfance de ce dernier. Gaitán était un important leader politique candidat à la présidence de la république au moment de son assassinat le 9 avril 1943³¹³.

La première moitié du XX^e siècle est également marquée par la création de nouvelles institutions de protection et de diffusion du patrimoine. Carthagène est la première ville de la Colombie, et pendant longtemps la seule, concernée par la prise de mesures empêchant sa destruction. La loi 32 de 1924 prévoit l'embellissement et la conservation du patrimoine historique de la ville et interdit la destruction de ses murailles et forteresses. Ces efforts de protection aboutiront en 1932 à la création du « Conseil des monuments de Carthagène ». Le souci de conservation de Carthagène est en rapport direct avec le tourisme : la loi 86 de 1931 avait déjà ordonné d'encourager le tourisme ; quelques années après, la loi 48 de 1943 déclare la ville « premier centre touristique du pays ». Mais ces mesures ne correspondent pas à une prise de conscience globale de la valeur du patrimoine colonial du pays ; en 1936 se construit à la place de l'ancien couvent de Saint Dominique, l'actuel palais des communications de Bogota³¹⁴.

³¹² J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural [...], op.cit.*, p.5.

³¹³ L'assassinat de Gaitán est à l'origine de l'émeute connue sous le nom du *Bogotazo*, et marque le début de la période de *La Violencia* (La Violence) : une guerre civile opposant libéraux et conservateurs.

³¹⁴ J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural [...], op.cit.*

Le décret 1808 de 1902 crée une « Académie des Antiquités » de caractère officiel, puis, la loi 48 de 1918 crée « la Direction des Beaux-Arts rattachée au Ministère de l'Instruction publique »³¹⁵. Cette loi est une étape importante dans la mise en place des politiques de conservation du patrimoine car elle déclare que « les monuments publics, fortifications, sculptures et ornements de la période coloniale et les monuments précolombiens » font partie du patrimoine historique national et interdit par conséquent leur destruction ou réparation sans autorisation préalable. C'est la première loi qui montre une préoccupation concrète pour la protection du patrimoine colonial dans sa globalité, mais la destruction postérieure du couvent de Saint Dominique à Bogota, pourtant un des principaux bâtiments coloniaux de la ville, nous montre que son application reste limitée. Enfin, en 1934 est créée « l'Ecole des Beaux-Arts, bibliothèques, monuments publics, reliques historiques et archéologiques »³¹⁶, institution chargée du patrimoine artistique et de la vie culturelle du pays.

Des nombreux musées, seront créés pendant cette période principalement à partir des collections du Musée National. En 1935 est créé Muséum d'Histoire Naturelle appartenant à la faculté de Médecine de L'Université Nationale ; en 1938 un Musée militaire ; en 1939 le Musée d'Archéologie et d'Ethnographie ainsi que le Musée de l'Or de Bogota³¹⁷ et enfin, en 1942 le Musée d'art Colonial de la même ville voit le jour.

La première moitié du XX^e siècle se place dans la continuité des tendances observées au siècle précédent : la mise en valeur et la protection du patrimoine historique se fait dans un élan patriotique qui vise à fixer dans la mémoire collective les faits et personnages marquants de la période d'indépendance et de la période républicaine.

Mais cette période marque également une rupture ; le début de la protection des pièces et des sites archéologiques et donc, de la reconnaissance de l'époque préhispanique comme une partie importante du passé commun des Colombiens. Le patrimoine colonial de

³¹⁵ J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural [...]*, op.cit., p.5.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ La création de ce musée fut précédée et suivie de plusieurs mesures visant la protection du patrimoine archéologique du pays. Elle dénote une véritable révolution dans les rapports avec le patrimoine préhispanique puisque ce musée appartient à la Banque de la République, la même institution qui quelques années auparavant achetait des pièces en or pour procéder à leur fonte. Ces mesures sont étudiées dans le détail dans: P. Gamboa Hinestrosa, *El tesoro de los Quimbayas. Historia, identidad y patrimonio*, op.cit.

son côté commence à être protégé avec des timides initiatives qui ne sont pas toujours respectées. Ces mesures timorées seront développées dans la deuxième moitié du siècle.

Deuxième moitié du XX^e siècle : des mesures concrètes pour la protection du patrimoine colonial.

Les efforts menés par les intellectuels dans l'étude de l'art et de l'architecture coloniale porteront leurs fruits pendant cette période : entre les années 1950 et 1980 plusieurs sites coloniaux seront déclarés patrimoine national.

La loi 163 de 1959 réglementée à travers le décret 264 de 1963, joue également un rôle essentiel dans ce processus. Elle crée le Conseil des Monuments Nationaux, organisme chargé de proposer au Ministère de l'Education Nationale la classification de certains sites en tant que Monument National (art. 6). Il s'occupe également de surveiller les fouilles archéologiques (art.8) et d'autoriser la sortie du patrimoine mobilier ainsi que la réparation ou modification du patrimoine immobilier. D'autre part, cette loi protège les centres historiques des villes comme Tunja, Carthagène, Mompox, Popayán, Guaduas et Santa Marta (art. 4).

A la fin de l'année 1976 la Banque de la République crée la Fondation pour la Conservation et la Restauration du Patrimoine Culturel Colombien. Son objectif est de mettre en place des programmes de restauration et de conservation des biens mobiliers ou immobiliers déclarés patrimoine artistique de la nation. Depuis sa création, cette institution a mené à terme la restauration de nombreux bâtiments coloniaux³¹⁸ dans différents départements du pays³¹⁹.

La loi 397 de 1997, qui régit actuellement la culture en Colombie, est une avancée considérable en matière de protection des monuments coloniaux. Le patrimoine, anciennement rattaché au Ministère de l'Education Nationale, est désormais à la charge d'un ministère engendré par cette loi : le Ministère de la culture (art. 66). Ce nouveau corps étatique « chargé de formuler, coordonner, exécuter et contrôler la politique de l'Etat dans le domaine concerné », jouit d'attributions plus larges que l'ancien Conseil de Monuments Nationaux ce qui lui permet, entre autres, de lutter efficacement contre les fouilles et

³¹⁸ Coll., *Rescate del patrimonio arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991.

³¹⁹ Pour le détail des restaurations menées dans le département de Boyacá et notamment dans la ville de Tunja voir : J. Monastoque, *Iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539-1984*, op.cit., p.163 et suiv.

restaurations informelles ainsi que contre l'exportation illégale de pièces archéologiques et d'œuvres d'art colonial. A travers ce ministère, l'Etat colombien a pu mener des démarches diplomatiques importantes pour la récupération de pièces artistiques ou archéologiques retrouvées dans des collections européennes et nord-américaines.

Nous avons tracé les grandes lignes de la législation patrimoniale en Colombie afin de cerner les principales étapes du processus parcouru par ce pays dans la reconnaissance de ses richesses et dans la création de son identité culturelle. Si dans les premières décennies de la République colombienne le patrimoine a été un instrument pour la création d'un esprit patriotique, les politiques actuelles visent à faire du patrimoine – matériel et immatériel – un outil pour la paix et pour la participation citoyenne. Ces nouvelles tendances veulent faire de la diversité culturelle du pays un atout. Inculquer le respect de l'autre à travers la compréhension de sa culture est un passage obligé pour construire un climat de paix. Tendre vers cet idéal est forcément difficile dans une situation où, à la crise économique, sociale et politique que le pays connaît depuis plus de cinquante ans, s'ajoute une histoire marquée par l'inégalité, la ségrégation de minorités, la violence et la guerre civile.

Les institutions culturelles doivent faire face au manque de moyens et, en fonction de ce facteur, définir leurs priorités. Selon les politiques dictées à niveau international, les efforts sont dirigés principalement vers l'étude et la promotion du folklore et du patrimoine immatériel, et dans ce contexte, l'histoire de l'art ne constitue pas une priorité. En ce qui concerne le patrimoine colonial, l'accent est mis sur la restauration et la conservation et pas tellement sur l'étude et la compréhension des phénomènes artistiques de cette période.

Mais nous ne pouvons pas fermer complètement le chapitre de l'histoire des politiques et institutions culturelles car son développement restera étroitement lié à celle écrite par les intellectuels qui, en dilettante ou en spécialistes, ont approché, étudié et défendu cet art. En effet, les premiers pas de la critique d'art à Bogota se situent dans la deuxième moitié du XIX^e siècle³²⁰ et se font à partir des *expositions nationales* dont le but était de « présenter les exploits de la nation après la période de l'Indépendance. »³²¹

³²⁰ V.A. Quinche Ramírez, « La crítica de arte en Colombia: los primeros años », dans: *Historia Crítica*, n° 32, Bogota, juillet-décembre 2010, p.274-301.

³²¹ *Ibid.*, p.282.

B. L'historiographie colombienne

1. Quelques travaux isolés autour du peintre Gregorio Vásquez au XIX^e siècle

José Manuel Groot

Les débuts de l'histoire de l'art colonial en Colombie se font à travers l'œuvre du Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). La première approche de ce peintre est faite en 1859 par José Manuel Groot (1800-1870)³²², historien, théologien, peintre et figure importante de la vie intellectuelle de la Colombie au lendemain de son indépendance. L'intérêt de Groot pour l'histoire coloniale le mènera à publier en 1869 une *Histoire ecclésiastique et civile de la Nouvelle Grenade*³²³ où il fournit quelques détails sur la vie artistique coloniale ainsi que des données historiques sur la construction des églises en cette région. Cet intérêt pour la période coloniale peut sembler un peu prématuré si on prend en compte l'attitude du pouvoir à cette période. Dans l'introduction de l'ouvrage de 1869 il précise :

« Je trouvais qu'il était contraire à l'honneur pour un pays catholique et civilisé de négliger l'histoire de son Eglise, et de surcroît lorsque son clerc a été aussi injustement calomnié par certains écrivains nationaux de notre temps, qui l'ont présenté aux nouvelles générations comme l'ennemi des Lumières et hostile aux causes de l'indépendance américaine. »³²⁴

La démarche de Groot est donc étroitement liée à la défense de l'Eglise catholique et de son action dans le processus d'indépendance. Cette ambition n'est pas aussi clairement affichée dans l'ouvrage destiné à la biographie du peintre mais là encore Groot se place en défenseur de l'Eglise :

« En peu de temps Vásquez s'est vu en possession du sceptre de la peinture à Santafé, et comme dans ce temps il y avait autant de sujets sacrés à peindre à cause de l'esprit religieux qui dominait l'époque, très vite il s'est vu débordé de commandes, et son talent s'est développé prodigieusement. Il est vrai qu'en tous lieux la religion catholique a encouragé le progrès des arts ! »³²⁵

³²² J.M Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, Bogota, Fundación Editorial Epígrafe, 2003.

³²³ J.M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, Bogota, Focion Mantilla, 1969. 3t.

³²⁴ *Ibid.*, t.1, p.I.

³²⁵ J.M Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, *op.cit.*, p.17-18.

La réflexion de Groot, très marquée par l'esprit patriotique, a comme principale préoccupation de conserver la mémoire de l'artiste pour ses contemporains mais aussi pour les générations futures.

« Je veux faire connaître au monde artistique cette mine de richesses de l'art qui, méconnue de la plupart, est exploitée par certains, sans gloire pour l'artiste qui les a produites et sans mérite pour le pays qui s'en prive. Je veux, enfin, que Vásquez sorte de sa tombe, que sa mémoire ne périsse pas sous la poussière de l'oubli, mais que, au contraire, son nom soit écrit dans les annales de l'art avec tout l'honneur qu'il mérite. »³²⁶

La réhabilitation de l'artiste, une affaire d'orgueil patriotique³²⁷, consiste à resituer Vásquez à la hauteur des artistes européens. Ainsi, « le Corrège grenadin »³²⁸ est comparé à Van Dyck, à Rubens³²⁹ ou Rembrandt³³⁰ entre autres.

Le jugement subjectif s'oppose ici à une méthodologie qui reste – dans la mesure du possible – objective et rigoureuse. Pour reconstituer la biographie du peintre, Groot se dirige vers des sources primaires, telles que chroniques et documents d'archive, puis vers des sources orales. Cette méthodologie, transparaît dans le travail de Groot où les informations objectives s'entrecroisent avec l'anecdote et la légende.

La *Noticia biográfica* est un premier regard vers la production artistique coloniale en Colombie et la première tentative d'identification d'œuvres appartenant à cette période. Pour l'histoire de l'art colonial, l'apport le plus important de cet ouvrage fut de faire entrer cette catégorie dans l'ensemble des œuvres dignes d'être conservées et protégées pour la préservation d'une histoire commune.

Urdaneta et la Première exposition annuelle de l'école de Beaux-Arts

L'étude nécessaire d'un artiste colonial s'inscrit chez Groot dans une réflexion autour du manque d'institutions culturelles « dans un pays sans établissements à caractère scientifique qui transmettent d'une génération à l'autre les annales du savoir »³³¹. Face à ce besoin, il signe avec d'autres intellectuels en 1873 une pétition pour demander au gouvernement la

³²⁶ M Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, op.cit., p.26.

³²⁷ *Ibid.*, p.67.

³²⁸ *Ibid.*, p.20.

³²⁹ *Ibid.*, p.60.

³³⁰ *Ibid.*, p.30.

³³¹ *Ibid.*, p.15.

création de l'Académie Officielle de Dessin et Peinture dirigée par le peintre mexicain Santiago Gutiérrez. En réponse à cette demande la loi 98 de 1873 ordonne la création de l'Académie Vásquez, en hommage au peintre colonial, mais cette dernière ne voit jamais le jour. Santiago Gutiérrez décide donc de créer en novembre de la même année et sous le même nom une école privée et gratuite³³². L'Académie Vásquez est nationalisée en 1886 et devient l'Ecole Nationale de Beaux-Arts³³³ placée sous la direction d'Alberto Urdaneta (1845-1887)³³⁴. Elle est inaugurée 20 Juillet 1886 et très rapidement, cinq mois après, s'y ouvrira la Première Exposition de Beaux-Arts³³⁵ organisée en quatre parties ou « sections » :

- « 1^e Œuvres produites par l'Ecole depuis sa création ;
- 2^e œuvres d'artistes contemporains colombiens, ou établis en Colombie ;
- 3^e œuvres de l'art ancien en Colombie ;
- 4^e œuvres étrangères remarquables existantes dans le pays. »³³⁶

La section d'art ancien réunit quelques peintures de la période coloniale qu'on ne désignera que rarement sous ce nom. C'était la première fois que la peinture coloniale sortait de l'enceinte des églises ; qu'elle cessait d'être un objet de dévotion et acquérait le statut d'œuvre d'art. Les articles de presse relatent une véritable *découverte* de l'art colonial à Bogota :

« S'agissant d'une expérience nouvelle parmi nous [une exposition d'art] il se pouvait qu'elle n'éveille pas assez d'intérêt parmi la plupart des gens.

³³² G. Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, Mexico/ Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1946, p.142-143.

³³³ V.A. Quinche Ramírez, « La crítica de arte en Colombia: los primeros años », *op.cit.*, note 35 p.286. Sur la genèse de l'Ecole et sur sa fondation voir également: « Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia » (anonyme), dans: *Papel Periódico Ilustrado*, numéro 97, 1886, t. V, p.5-7. Ed. Facsimilée : Cali, Carvajal S.A, 1976-1979.

³³⁴ Malgré sa mort prématurée Alberto Urdaneta agriculteur, militaire, guerillero, journaliste, peintre, dessinateur, caricaturiste, collectionneur et critique d'art fut une figure importante de la pensée politique du pays et incarne également le noyau de la vie culturelle bogotaine de la fin du XIXe siècle. Après son deuxième séjour en France où il travaille en tant que directeur de la section artistique du magazine hebdomadaire *Los Andes*, Urdaneta revient dans son pays et fonde le *Papel periodico Ilustrado*, premier périodique illustré en Colombie. Ce bimensuel, paru entre 1881 et 1888 avait pour vocation de réunir « les noms le plus éminents de toutes les inclinaisons politiques, des lettres des sciences et des arts » dans « des arènes pacifiques, dans un territoire fraternel, où président les neuf du Parnasse et le divin Apollon » selon la préface du premier numéro. Voir : *Papel Periódico Ilustrado*, numéro 1, 1881, t. I, p.3. et G. Giraldo Jaramillo, « Alberto Urdaneta y su tiempo », dans: *La pintura en Colombia*, *op.cit.*, p.138-143.

³³⁵ A. Urdaneta, *Guía de la primera exposición anual*, catalogue d'exposition, Escuela de Bellas Artes, Bogota, Zalamea, 1886.

³³⁶ Ministère de l'instruction publique de Colombie, « Décret 626 de 1886 par lequel s'établit une exposition d'œuvres artistiques dans l'Ecole de Beaux-Arts », paru dans: Anonyme, « Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes », dans: *Papel Periódico Ilustrado*, n° 109, 1 février 1887, t.5, p.210.

Mais on a vu tout de suite qu'à Bogota se trouvent disséminés tous les éléments nécessaires pour former pas un, mais plusieurs Musées dignes d'une capitale civilisée. Les temples renferment, sous l'ombre de voûtes âgées de plusieurs siècles, des œuvres étrangères et nationales, venues des temps dans lesquels les arts étaient vus avec grande estime. » ³³⁷

La peinture de Gregorio Vásquez est le point fort de l'exposition, c'est sa présence qui justifie celle des autres artistes, présentés comme les héritiers d'une tradition d'art national dont Vásquez a été l'initiateur.

« Parmi les noms d'artistes déjà morts, attirait l'attention celui de l'immortel Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, prince de l'art dans notre pays ; et formaient sa glorieuse cour les Peintres, Musiciens, Architectes, Sculpteurs et Décorateurs suivants : [...] » ³³⁸

A l'occasion de l'exposition, Luis Mejía Restrepo publie *Vásquez et son œuvre*³³⁹. Cette étude technique et picturale – la seule réalisée dans le cadre de l'exposition – sera publiée dans le *Papel Periódico Ilustrado*. Presque trente ans après la publication de Groot, les données biographiques de la vie du peintre ne se sont guère enrichies. Mejía, conscient de ce problème, propose une réflexion sur la conscience historique colombienne mise en perspective avec son équivalent européen :

« On voit de loin que le critique cité [José Ixart³⁴⁰ (1852-1895)] est étranger et qu'il parle d'un artiste [Fortuny] lui aussi étranger, car dans ces vieux mondes, lorsqu'un homme illustre descend à la tombe, coulent à flots les biographies, les éloges et les louanges, on dépoussière toutes les anecdotes existantes sur sa vie , son nom est redoré et astiqué et peu de temps après, le monde entier l'ajoute à la liste des hommes immortels.

Pour cette raison, il n'est pas rare de voir là-bas, dans les places et les palais, s'ériger majestueux sur un piédestal, ici le buste d'un artiste, là-bas celui d'un

³³⁷Ministère de l'instruction publique de Colombie, « Décret 626 de 1886 par lequel s'établit une exposition d'œuvres artistiques dans l'Ecole de Beaux-Arts », *op.cit.*

³³⁸Anonyme, « Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes », dans: *Papel Periódico Ilustrado*, n° 110, 15 février 1887, t.5, p.223.

³³⁹ L. Mejía Restrepo, « Vásquez y su obra », dans: *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106 et 109, 1886-1887, t.5, p.152-154 et 206-209.

³⁴⁰ Journaliste, critique d'art espagnol.

homme de lettres, plus loin celui d'un scientifique, et le peuple connaît l'histoire de chacun d'entre eux, et leurs noms circulent laissant une brillante empreinte de génération en génération. Il en arrive autrement parmi nous ! [...] Vásquez meurt, accablé de fatigue et peu apprécié, après avoir enrichi sa Patrie avec l'œuvre heureuse de son pinceau fécond ; mais cette Patrie, au fur et à mesure que les temps avancent, rejette peu à peu dans l'oubli une des gloires les plus radieuses, je ne dirai pas de la Colombie, mais de l'Amérique toute entière. »³⁴¹

Les enjeux de la conscience historique et artistique touchent à la dignité nationale, voire au maintien de l'ordre social car c'est sur la transmission de la mémoire, et sur l'existence de valeurs artistiques communes que repose le caractère « civilisé » d'une société. Une exposition de Beaux-Arts est une « œuvre civilisatrice »³⁴² et l'accueil du public ne fait que montrer que « le goût artistique commence à éclore parmi nous [les Colombiens], et que cet élément nouveau va contribuer [...] à modérer, à adoucir nos coutumes, et, surtout, notre tempérament belliqueux. »³⁴³

Devenir un pays civilisé constitue une priorité. Le « divin Vásquez »³⁴⁴, « gloire nationale »³⁴⁵, « un colosse »³⁴⁶ et « figure culminante des arts »³⁴⁷, ne peut donc pas tomber dans l'oubli. C'est grâce à lui qu'on a « notice de ce qu'est la peinture, de ce que sont les tableaux des grands maîtres »³⁴⁸, la Colombie lui doit son premier pas vers l'idéal européen du Beau.

« Lorsque la grande civilisation espagnole a battu ses dianas dans le vert bois d'Amérique, l'art n'avait ici d'autres exemples que ceux des rares avancées atteintes par le peuple Chibcha : ses ornements primitifs, ses volutes, ses rouleaux, ses grossiers soleils en or et ses imparfaites idoles en terre. [...] Acero³⁴⁹, dans le domaine artistique, est pour nous quelque chose comme

³⁴¹ L. Mejía Restrepo, « Vásquez y su obra », *op.cit.*, p.152.

³⁴² P. Manrique, « La exposición de pintura », dans: *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106, décembre 1886, t. 5, p.150.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Pedro Carlos Manrique, « La exposición de pintura », *op.cit.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Anonyme, « Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes », *op.cit.*, p.224.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ L. Mejía Restrepo, « Vásquez y su obra », *op.cit.*, p.154.

³⁴⁹ Antonio Acero de la Cruz (ca. 1600 – 1669) Peintre néogrenadin considéré comme le dernier représentant du style classique dans la Nouvelle Grenade.

Cimabue pour l'Italie ; et Vásquez est pour l'Amérique quelque chose comme Michel-Ange pour le monde.»³⁵⁰

Dans un paysage intellectuel où le niveau de civilisation d'une nation est proportionnel à son degré d'assimilation des valeurs européennes, l'enthousiasme de la critique ne fait que montrer son empressement pour faire entrer la Patrie dans la liste des nations civilisées. On comprend alors le silence et le manque d'intérêt qui règnent dans cette fin de XIX^e siècle vis-à-vis de l'architecture coloniale, pauvre, discrète et en aucun point comparable aux bâtiments européens.

2. Première moitié du XX^e siècle : les débuts de l'historiographie

Premières approches objectives

La perception de l'Europe comme idéal de civilisation à atteindre et les manifestations du patriotisme par l'affirmation d'une équivalence entre l'art national et l'art européen, seront des constantes tout au long de la première moitié du XX^e siècle. Néanmoins, pendant cette période ont lieu des tentatives d'approche de l'art colonial plus rigoureuses : Le catalogue raisonné de l'œuvre de Vásquez de Arce y Ceballos, publié à Paris par l'artiste Roberto Pizano³⁵¹ identifie et répertorie toutes les œuvres connues de l'artiste, jusqu'alors conservées dans différents musées, églises, couvents et collections privées du pays. Cet ouvrage est un exemple de l'objectivité qui prend corps de façon progressive chez quelques intellectuels. D'autre part, apparaissent les premières préoccupations vis-à-vis de l'architecture coloniale.

La fin du XIX^e siècle marque l'arrivée de l'ère moderne en Colombie : c'est le temps des premiers chantiers pour la construction de voies ferrées entre la capitale et le reste du pays (1881)³⁵², le premier réseau téléphonique entre en fonctionnement (1881)³⁵³ ainsi que les

³⁵⁰ Anonyme, « Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes », *op.cit.*, p. 224.

³⁵¹ R. Pizano, *Gregorio Vásquez*, Bogota, Siglo dieciséis, 1985.

³⁵² F. Puyo Vasco et al., *Historia de Bogotá*, *op.cit.*, t.2, p.58.

³⁵³ *Ibid.*, p.61.

premiers systèmes d'évacuation souterraine des eaux usées (1888)³⁵⁴. La modernisation des infrastructures de la capitale se poursuit le siècle suivant avec la mise en place d'un réseau d'éclairage public (1905) et du tramway électrique³⁵⁵ (1910). Les premières automobiles font leur apparition également à Bogota pendant la deuxième décennie du XX^e siècle. Toutes ces innovations engendrent des profondes mutations dans le paysage urbain.

Conscient de ces changements et d'autres à venir, Alfredo Ortega publie en 1924 une histoire de l'architecture de Bogota³⁵⁶. Cet ouvrage est consacré à la défense du style colonial mais embrasse également des périodes postérieures. Ortega se place comme un des premiers défenseurs d'une architecture coloniale qui disparaissait peu à peu face aux besoins imposés par la vie moderne.

« Bogota (...) devrait conserver l'aspect qui lui est propre [...] ; il en a été ainsi pendant plusieurs années mais dès l'arrivée de la première locomotive vapeur [...] ; lorsque les grandes dynamos qui transformèrent l'énergie hydraulique en force pour les machines de ses ateliers et usines, et en lumière pour les habitations ; lorsque par ses rues étroites et mal pavées ont circulé les premiers véhicules à essence ; et surgit dans son atmosphère l'avion envahisseur, débuta une ère de reformes qui, à la manière d'une grave épidémie, contamina tous ses habitants et transforma irrémédiablement son caractère pittoresque [...].

La vague réformatrice achèvera bientôt son travail, et le dernier vestige du style qu'il a été convenu d'appeler colonial aura alors disparu. »³⁵⁷

Nostalgique de l'aspect primitif de la ville, Ortega retrace l'histoire de ses principaux bâtiments à partir des témoignages laissés par les chroniqueurs coloniaux et républicains.³⁵⁸ Contrairement à l'approche de Groot, celle d'Ortega ne consiste pas seulement en une histoire des bâtiments. La maîtrise du développement urbain comme moyen de préservation du patrimoine des villes coloniales dans leur marche vers la modernité³⁵⁹, est la préoccupation majeure chez cet architecte. Lors du Congrès de Montevideo en 1920³⁶⁰, il insère la Colombie dans réflexion menée à ce sujet.

³⁵⁴ F. Puyo Vasco et al., *Historia de Bogotá*, op.cit., p.53.

³⁵⁵ *Ibid.*, t.3, p.68.

³⁵⁶ A. Ortega Díaz, *Arquitectura de Bogotá*, Bogota, Proa, 1988. (1^e éd. Bogota, Minerva, 1926.)

³⁵⁷ *Ibid.*, p.1-2.

³⁵⁸ A. Ortega Díaz, *Arquitectura de Bogotá*, op.cit., p.7-35.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.73-76.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.83-86.

Dans le cadre de la défense de l'architecture coloniale Ortega dresse les principales caractéristiques programmes coloniaux : architecture civile, privée et religieuse. A l'examen des matériaux employés³⁶¹, s'ajoute l'étude des structures construites par l'observation des plans, des couvrements et des façades³⁶² et finalement une exploration formelle par une analyse des ouvertures, des balcons et de la décoration architectonique³⁶³.

Pour Ortega « Le *baroque* fut le style qui prévalut pendant la domination espagnole en Amérique »³⁶⁴, mais il reste lucide quant au style colonial bogotain, un « style de manifestations sévères et de lignes austères »³⁶⁵ et « plus pittoresque que de belles manifestations architectoniques »³⁶⁶.

Si malgré sa lucidité Ortega consacre un ouvrage à la description, à l'étude et à la défense du style colonial, ce n'est pas par nostalgie ou par « sentimentalisme littéraire »³⁶⁷. L'existence de cet ouvrage se justifie par la valeur inhérente de l'architecture indépendamment des rapports qu'elle entretient avec les modèles européens. Ici, l'architecture se place avant tout comme le témoignage du passé et le support de la mémoire collective dont l'étude et la sauvegarde deviennent une urgence. Ortega s'éloigne du nationalisme du siècle précédent et approche la production coloniale pour sa valeur intrinsèque. Cette évolution fondamentale ouvre le chemin à des études plus ou moins objectives.

Les années 1930, début de l'historiographie colombienne.

Ces signes prendront une forme concrète dès 1938, année de la commémoration du quatrième centenaire de la fondation de Bogota. A cette occasion l'historien Guillermo Hernández de Alba publie *Teatro del arte colonial*³⁶⁸, où il retrace des fragments d'histoire concernant les principaux bâtiments religieux de la ville ainsi que la pratique des arts dans la Bogota vice-royale. Une histoire qui ne peut être que fragmentaire car elle s'inscrit dans un cadre méthodologique basé sur la recherche heuristique. Le document sert ici à « exhumé »

³⁶¹ A. Ortega Díaz, *Arquitectura de Bogotá*, op.cit., p.95.

³⁶² *Ibid.*, p.96-97.

³⁶³ *Ibid.*, p.98-105.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.110.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.2.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.103.

³⁶⁷ *Ibid.*, p.83.

³⁶⁸ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, op.cit.

la mémoire des artisans, à « redresser les chronologies » et enfin à reconstituer le climat artistique de cette période³⁶⁹.

L'utilisation du document implique la confrontation de ce dernier avec la chronique – principale source de la discipline jusqu'alors – et donc sa critique. D'après Hernández de Alba, le document d'archive permet de retracer la « véritable histoire » des églises et couvents « qui n'est pas précisément celle qui court dans les chroniques comme celles du docteur Pedro M. Ibañez »³⁷⁰. La chronique, en tant que recueil et manipulation de faits considérés comme dignes de passer à la postérité, est une forme d'histoire issue de la subjectivité et ne constitue pas une source données objectives. De plus, elle s'attarde sur des faits très ponctuels et n'a pas pour vocation de donner une vision globale des événements ; c'est pourquoi elle a préservé la mémoire de seulement quelques peintres mais pas celle des « architectes, assembleurs, sculpteurs, doreurs et étoffeurs, orfèvres et argentiers, charpentiers et tailleurs de pierre » actifs à Santafé³⁷¹.

A partir des archives historiques et notariales de Bogota, Hernández de Alba construit un corpus documentaire extrêmement solide et fait ainsi preuve d'une rigueur rarement reproduite postérieurement ; il dessine tout un panorama des sources exploitables pour l'identification d'œuvres et d'artistes et pour la reconstitution de réseaux artistiques de la Nouvelle Grenade. Cette rigueur documentaire a comme résultat la publication d'informations inédites sur l'architecture et de détails très précis sur des domaines jusqu'alors inexplorés : Quelles sont les modalités de transmission du savoir-faire dans un territoire comme la Nouvelle Grenade où aucune école officielle d'art n'a été constituée ? Dans ce contexte, quelle a été l'influence de l'organisation sociale et de la situation économique de la Nouvelle Grenade dans sa production artistique ? De quelle façon cette situation particulière se conjugue-t-elle avec le statut des exécutants ?

La transmission du savoir-faire se faisait dans les ateliers privés. Le gouvernement, pour éloigner les métis et mulâtres de la mendicité, les confiait aux maîtres officiels en établissant un contrat public qui cédait au maître l'autorité sur l'apprenti en échange de sa protection pendant toute la durée de l'apprentissage³⁷². La reconstitution du climat artistique permet

³⁶⁹ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, op.cit., p.9.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.10.

³⁷¹ *Ibid.*, p.9.

³⁷² *Ibid.*

donc l'évaluation de l'œuvre, résultat d'une démarche intuitive et empirique³⁷³ et reconnue « médiocre » et « modeste » selon les critères européens³⁷⁴ et même selon les critères mexicains et péruviens³⁷⁵.

Se pose la question du métissage artistique en Nouvelle Grenade mais également celle de l'étude et de la conservation du passé pour la construction d'une identité présente. En effet, à la fin des années 1930 les appels lancés par Groot, Urdaneta, Pizano et Ortega pendant les décennies précédentes, ont porté leurs fruits et prennent chez Hernández de Alba, la forme d'une virulente remise en question de la pensée colombienne.

« Que Bogota continue à détruire l'image incomparable de son illustre ascendance ; que les traces qui restent encore comme exemple et comme souvenir disparaissent, et loin d'accepter l'idée ridicule de conserver les antres ténébreux légués par la Colonisation et qui nous gênent pour marcher aisément [...], érigeons sur ses ruines la nouvelle ville, sans âme ni tradition à respecter, ni esprit à conserver, car ceci est, en vérité, ce que nous avons gagné comme fruit digne de notre arrogance. »³⁷⁶

La comparaison de l'approche d'Ortega avec celle de Hernández nous permet de cerner une évolution marquante de la pensée dans un laps de temps relativement court. La nostalgie du premier devient interpellation directe chez le second ; le souci d'objectivité prend la forme d'une structuration méthodologique rigoureuse ; Ortega décrit une architecture particulière, Hernández l'explique ; en somme, Ortega ouvre une voie pour l'étude de l'Architecture, Hernández la poursuit et la structure.

La conséquence la plus importante de cette structuration selon des questionnements et des méthodologies précises, est l'incorporation de la Colombie la recherche latino-américaine, qui, dès la fin du XIX^e siècle, avait fait du document d'archive une source importante pour l'écriture de l'histoire. Si Groot, Urdaneta et Ortega sont les précurseurs de la discipline, Hernández en est incontestablement l'initiateur ; la capacité de l'historien à penser sa propre démarche face à celle de ces prédécesseurs est le signe le plus clair de la

³⁷³ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, op.cit., p.9.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*, p.11.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.164.

constitution d'une histoire de l'architecture qui, au moment même de sa naissance, commence à s'interpeler.

Malgré la persistance atténuée du patriotisme de la fin du XIX^e siècle, la première moitié du XX^e siècle détermine un changement évident dans l'historiographie de l'art colonial. Plus objective, cette historiographie tend vers une harmonie avec le panorama intellectuel espagnol et latino-américain. Mais, après les débuts très prometteurs d'une discipline qui semblait prête à rattraper son retard, on constate un ralentissement, voire un repli des dynamiques observées.

3. Histoire de l'art, tensions politiques et dictature³⁷⁷

Une histoire de l'art instrumentalisée ?

En 1955 Guillermo Hernández de Alba publie *Arte hispánico en Colombia*³⁷⁸ (« Art hispanique en Colombie »), un ouvrage dont le contenu mérite d'être analysé car il diffère sensiblement des précédents travaux de son auteur.

Au premier abord, la présence dans le titre de l'adjectif « hispánico », employé habituellement dans la bibliographie espagnole, interpelle. Dans le titre de ce livre on a remplacé le terme « colonial » – généralement utilisé par la critique latino-américaine – par le terme « hispanique ». Ce choix, n'est pas anodin car il adopte le point de vue de la métropole et sous-entend une plus forte présence de la culture espagnole dans le paysage artistique colombien. En effet l'Académie de la Langue Espagnole a toujours préféré l'expression « Amérique hispanique » à « Amérique latine » laquelle a été jugée « exogène et équivoque »³⁷⁹ en 1992. Mais l'adjectif « hispanique » employé seul ne comporte aucune

³⁷⁷ Il n'y a aucune étude sur ce sujet L'auteur veut exprimer toute sa gratitude au Professeur Francisco Gil Tovar qui, lors d'un entretien le 9 août 2009, a apporté des informations précieuses pour la rédaction de cette partie.

³⁷⁸ G. Hernández de Alba, *Arte hispánico en Colombia*, Dirección de Información y Propaganda del Estado, Bogota, 1955.

³⁷⁹ Article 10 des recommandations issues de la réunion d'académiciens de la langue espagnole réunis à Salamanque les 26, 27 et 28 octobre 1992. Cité par: P. Estrade, « Observaciones a don Manuel Alvar y demás académicos sobre el uso legítimo del concepto de "América Latina" », *Rábala*, n° 13, 1994, p.79-82. Voir aussi: V. Romero, « Du nominal "latin" pour l'Autre Amérique. Notes sur la naissance et le sens du nom « Amérique latine » autour des années 1850 », *op.cit.*, p.61.

ambiguïté ; il signifie, selon la même institution, « qui appartient ou qui est relatif à la langue et à la culture espagnoles »³⁸⁰.

Pourtant, Hernández de Alba avait déjà identifié et expliqué le caractère particulier de cet art qu'il présente maintenant comme un fait espagnol sur le territoire américain. De plus, le titre de l'ouvrage est dépassé par son contenu car il intègre, dans le texte et dans le corpus iconographique, l'art des cultures préhispaniques de la Colombie.

Le livre présente une caractéristique extrêmement rare dans la bibliographie colombienne : le texte en espagnol est suivi par sa version en anglais et en français. Elle laisse supposer que cette édition est destinée à projeter une image de la Colombie au delà de ses frontières et vis-à-vis d'un public non spécialiste car l'ouvrage ne comporte aucune référence bibliographique.

Si l'on compare les trois versions on remarque des différences frappantes entre le texte original et ses traductions en confrontant le premier passage du texte dans sa version française...

« La République de Colombie, sise au nord de l'Amérique du Sud et possédant une grande richesse naturelle, est propice à des influences [sic] les plus variées. Le massif des Andes se branche dans le territoire colombien, et formant trois chaînes de montagnes et façonnant une topographie fort compliquée où des pitons suréminents, des vallées profondes, des hauts plateaux, des vastes glaciés et des plaines côtières prédominent à la région occidentale. Par contre, les deux-tiers orientaux du pays sont des prairies et forêts très étendues. Ces traits causent des forts diverses climats et cultures [sic.], de grands ressources minéraux [sic.] et hydrauliques et une propagation uniforme de la civilisation sur plusieurs régions. »³⁸¹

... avec la version espagnole que nous traduisons au pied de la lettre :

« Colombie, située dans la partie septentrionale du continent sud-américain, avantagée avec des vastes côtes sur les deux océans ; en pleine zone chaude, car l'équateur le traverse en partie le sud de son ample territoire, est géographiquement propice aux influences les plus variées. La Grande cordillère

³⁸⁰ « hispánico », dans: Real Diccionario de la lengua Española, 2001.

³⁸¹ G. Hernández de Alba, *Arte hispánico en Colombia*, op.cit., p.41.

des Andes, axe orographique du continent, pénètre majestueusement dans son territoire formant des massifs et des abîmes vertigineux, des plateaux splendides pour s'entrouvrir ensuite comme un éventail et pousser, toujours vers le nord, trois puissants branchages qui offrent au territoire une énorme variété climatique, une abondante richesse minérale, d'énormes plateaux, des vallées qui jouissent d'une fertilité remarquable pour le pâturage, l'agriculture et le développement de l'industrie manufacturière, car elle est arrosée par un généreux réseau fluvial. L'intéressante et difficile conformation du territoire, fait de la Colombie un pays de régions bien caractérisées, à l'origine d'autant de noyaux sociaux qui aspirent à un développement économique et culturel équilibré, étalon de la croissance nationale.

Le potentiel indiscutable de ses gens et de son sol ne se concentre pas sur une zone déterminée du littoral ou de la cordillère : il s'étale en stimulant où que ce soit, l'uniforme croissance du pays. Des vastes régions orientales conformées de prairies très étendues, la forêt amazonienne avec ses richesses tropicales, sont sans aucun doute des réserves pour l'avenir, alors que les groupes qui constituent son peuple se fondent et se métissent dans les vallées, les versants et les hauts plateaux de ses cordillères. »³⁸²

On observe que les différences ne résident pas dans la qualité de la traduction mais dans le contenu : les traductions font l'impasse sur certains passages, en résument d'autres et surtout emploient un langage plus sobre et des phrases plus neutres.

Comment expliquer de telles modifications ? Si l'on admet que les versions française et anglaise ont été réalisées par une seule et même personne, ce qui explique qu'elles soient aussi semblables, on peut penser que le traducteur a intentionnellement escamoté ou modifié certains passages, et plus précisément les parties qui vantent les atouts et les richesses du pays. Dans la version espagnole on peut lire cette invitation directe au lecteur étranger

« Pays jadis fermé à l'immigration, la Colombie ouvre désormais ses portes à tous ceux qui aiment la liberté, briguent la paix, parce qu'il y a du travail pour tous les hommes de bonne volonté. »³⁸³

³⁸² G. Hernández de Alba, *Arte hispánico en Colombia*, op.cit., p.5.

³⁸³ *Ibid.*, p.6.

Cette phrase ne figure pas dans les versions traduites. Comment justifier chez le traducteur anonyme un choix délibéré d'édulcorer ou adapter ce discours dans la version destinée justement à ce public étranger ?

Des différences aussi marquées, que l'on retrouve dans les deux traductions, invitent plutôt à penser que le texte original en espagnol doit être différent de celui qui a été publié, que le texte de référence a été modifié dans le but de mieux vendre les ressources du pays, son potentiel économique, son caractère « civilisé » et les qualités de ses habitants, pour faire du texte de Hernández un outil de propagande. Cette hypothèse ne semble pas incongrue si on considère que l'organisme chargé du travail éditorial de cet ouvrage, est la « Direction d'information et de propagande de l'Etat ». Créée sous le gouvernement de Laureano Gomez (1950-1953), cette institution jouait à la fois le rôle d'agence de presse de l'Etat et d'organisme officiel de censure chargé de contrôler les contenus diffusés dans la presse et à la radio³⁸⁴. Sous la dictature du général Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) – dont l'arrivée au pouvoir a été soutenue depuis Madrid par le général Francisco Franco – elle acquiert deux nouveaux rôles : gérer l'image d'un président établi *de facto* dans un contexte de guerre civile³⁸⁵, et mettre en place le projet d'introduction de la télévision en Colombie ; cette responsabilité allait de pair avec la définition et le contrôle des contenus.

Politique, culture et moyens communication pendant les années 1930-1950

L'exemple du *Papel Periódico Ilustrado* montre qu'à la fin du XIX^e siècle la culture était produite par et pour la bourgeoisie urbaine.

A ce sujet, Marcela Uribe souligne :

« Les élites politiques et intellectuelles ont construit leur capital symbolique à partir de la culture comme principe de différenciation, présentant comme naturelle l'opposition entre peuple et culture. »³⁸⁶

De son côté, dans une lecture généalogique du concept de culture, l'anthropologue José Antonio Figueroa, précise que cette différenciation ne s'effectue pas seulement au niveau des classes mais qu'il s'agit également d'une différenciation raciale qui s'appuie sur les théories raciste élevées au rang de doctrine scientifique pendant le XIX^e siècle. Cependant, le

³⁸⁴ M. Uribe Sánchez, « Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935-1957 », *Historia crítica*, n°28, Bogota, n.p.

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

déterminisme racial sera désavoué scientifiquement dans les premières décennies du XX^e siècle et ne pouvait plus demeurer un argument de différenciation culturelle³⁸⁷.

Jesús Martin-Barbero, distingue deux phases dans le processus de création d'une culture de masse en Amérique latine. Du début des années 1930 à la fin des années 1950, les principes qui régissent cette massification émanent de la sphère politique. Mais à partir des années 1960 les médias laisseront de côté leur rôle politique au profit d'un rôle économique dont les principes seront dictés par les lois du marché.³⁸⁸

L'utilisation politique des moyens de communication pour la création d'une culture de masse, découle directement du besoin de construction d'une nation moderne. Cette idée comprend, sur un plan économique, l'introduction et le maintien des économies nationales sur le marché mondial ; et sur le plan politique, la création d'une culture nationale : une culture hégémonique qui doit assurer la cohésion sociale et idéologique³⁸⁹. La décision politique de faire de la culture un élément de cohésion marque donc un changement radical de sa définition conceptuelle : d'une part, intellectuels et politiques n'auront plus le monopole de la culture, et d'autre part, le contenu de cette dernière sera défini et contrôlé par l'Etat qui détient tous les moyens de communication³⁹⁰. En somme, une culture faite par l'Etat pour le peuple dans le cadre du projet de modernisation nationale.

En ce qui concerne les moyens de diffusion de cette culture officielle en Colombie, le rôle de la télévision dans ce processus a été étudié ; mais l'exemple de l'ouvrage d'Hernández de Alba montre que le contrôle exercé par la Direction d'Information et Propagande ne se limitait pas aux médias. L'histoire de l'art devient aussi un outil de l'Etat pour la création d'une culture nationale. Quel était l'idéal de culture transmis par cette histoire de l'art ?

³⁸⁷ J. A. Figueroa, « Ironía o fundamentalismo: Dilemas contemporáneos de la interculturalidad », dans: Coll. *Antropologías transeúntes*, Bogota, Instituto Colombiano de Antropología et Historia, 2000, p.61-80.

³⁸⁸ J. Martin-Barbero, *Des médias aux médiations. Communication, culture, hégémonie*, Paris, CNRS éditions, 2002, p.153-156.

³⁸⁹ J. Martín-Barbero, *Des médias aux médiations*. [...], *op.cit.*, p.151.

³⁹⁰ En 1956 Rojas Pinilla crée l'ENP « Entreprise Nationale de Publications » qui contrôle l'industrie éditoriale, de l'importation du papier à la publication et mise en vente du matériel imprimé. M. Uribe Sanchez, « Del cinematógrafo a la televisión educativa [...] », *op.cit.*, n.p.

La Maison de Juan de Vargas

En 1951, on découvre des peintures murales dans la Maison de Juan de Vargas³⁹¹ [ill.3] construite à Tunja entre 1585 et 1588. Les peintures se déploient sur le plafond de la pièce principale de la maison et mêlent des symboles chrétiens – les monogrammes de Marie et de Joseph – à des déités païennes [ill.3e, h] – Diane, Jupiter et Minerve – et des grotesques. Le peintre et historien Luis Alberto Acuña publie sur un article ce sujet dans le périodique de l'Académie Colombienne d'Histoire³⁹². Il adresse aux pouvoirs publics un plaidoyer en faveur de la restauration du bâtiment et de sa classification en tant que monument historique.

Le premier argument retenu pour démontrer l'importance des lieux est la noblesse et le statut social de leur propriétaire originel³⁹³ ; le deuxième argument, relatif à la décoration peinte, ne se centre pas tant sur le contenu du programme iconographique – aussi rare en Amérique que dans « la mère patrie »³⁹⁴ – mais sur son auteur resté anonyme. Au sujet de ce dernier, Acuña ne peut qu'avancer des suppositions : un peintre vraisemblablement italien compte tenu de la grande maîtrise technique que l'historien lui prête³⁹⁵. La valeur intrinsèque du bâtiment repose sur le nom de son propriétaire³⁹⁶ ou sur les origines de son décorateur mais jamais sur le contenu de cette décoration. Cet « Olympe déplacé à Tunja dans les débuts de sa vie coloniale, grâce à l'évocation de lointaines et meilleures ambiances, et du raffinement d'une mentalité supérieure »³⁹⁷, est d'après Acuña, un exemple emblématique du goût italien et doit donc être conservé.

Pour les intellectuels colombiens, l'Europe est le repère, l'idéal culturel. La recherche quasi systématique des références, des traces, des marques de l'Europe dans l'art a conduit à l'abandon de la rigueur et de l'objectivité des années 1920-1930. Ce phénomène est symptomatique d'un profond mépris vis-à-vis de la culture locale et de toutes ses manifestations qualifiées d'« absurdes coutumes des naturels »³⁹⁸ et opposées d'emblée à celles que les espagnols ont importées :

³⁹¹ Juan de Vargas est né Cumbres Mayores (Espagne) en 1544. Il s'installe à Tunja en 1585 où il achète le titre d'*escribano**, métier qu'il exercera jusqu'à la fin de sa vie en 1622.

³⁹² L. A. Acuña, « Un Tesoro de arte colonial, la casa de don Juan de Vargas », *BHA*, vol. 32, n 432, 1951.

³⁹³ *Ibid.*, p.626-628.

³⁹⁴ *Ibid.*, p.630.

³⁹⁵ *Ibid.*, p.631.

³⁹⁶ *Ibid.*, p.626.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.632.

³⁹⁸ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, *op.cit.*, p.627.

« Des chevaliers venus ici [à la Nouvelle Grenade] pour diffuser la religion chrétienne, étendre les domaines d'Espagne et, au passage, tendre vers le croisement et *l'amélioration de la race native* [je souligne]. »³⁹⁹

Dans son commentaire sur les chapiteaux [ill.3b, c] qui supportent les galeries du *patio* [ill.3a] de la Maison de Juan de Vargas, Acuña affirme :

« Les chapiteaux qui reçoivent les arcades du premier niveau sont des exemplaires uniques dans l'histoire de l'architecture universelle [...] Dans ces exemplaires l'abaque est constitué par une tablette lisse qui contraste avec l'équin, excessivement étroit et curieusement décoré avec des cordes, étoiles, croix de malte et rouleaux hélicoïdaux. Un ensemble aussi *étrange* [je souligne] représente une nouvelle sorte de chapiteau absolument inédite, que si nous étions menés à cataloguer dans le répertoire des styles déjà établis, on n'hésiterait pas à l'associer au paléochrétien, entre les VI^e et VII^e siècles, duquel font partie les manifestations artistiques de wisigoths, carolingiens et lombards. »⁴⁰⁰

Acuña propose deux explications à cela : soit ces chapiteaux ont été importés depuis la métropole, soit ils ont été faits sur place, mais alors

« Pour quelle raison le tailleur a-t-il abandonné les styles classiques imposés par le goût de la renaissance qui régnait alors, ou les curieuses inventions propres de l'époque pour remonter à travers le Gothique et même le Roman, vers un style en vigueur huit siècles auparavant ? »⁴⁰¹

La formulation de cette question présuppose que le tailleur du chapiteau maîtrisait les styles européens et était conscient de leur valeur historique. Elle admet une continuité des normes et des formes européennes dans le Nouveau Monde et donc une continuité culturelle.

Vouloir à tout prix retrouver des influences européennes conduit à laisser de côté l'hypothèse la plus évidente et la plus probable : les « rouleaux hélicoïdaux » sont des interprétations locales des volutes européennes faites par des mains inexpérimentées. Si cette possibilité est écartée c'est parce que dans la réflexion d'Acuña, les coutumes locales

³⁹⁹G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, op.cit., p.629.

⁴⁰⁰*Ibid.*, p.635-636.

⁴⁰¹*Ibid.*, p.637.

sont considérées *de facto* comme absurdes, c'est-à-dire perçues comme contraires à la raison, au sens commun.

Une histoire de l'art qui n'en est pas une

Pourtant, dans les années 1950 la Colombie ne se voyait pas comme un pays sans traits distinctifs. *Arte Hispánico en Colombia* expose de façon claire une diversité culturelle et ethnique fondée sur des flux migratoires de différentes provenances. Mais ici l'hétérogénéité se présente comme un stade à dépasser ; en effet, les différents « noyaux sociaux [...] aspirent à un développement économique et culturel équilibré, étalon de la croissance nationale ».

La croissance nationale, qui se définit à cette époque comme cohésion sociale à travers une identité culturelle commune, repose ici sur « l'équilibre culturel », c'est-à-dire l'homogénéisation des groupes, qui « se fondent et se métissent ». En confrontant la signification du métissage chez Acuña et chez Hernández on voit que même si le premier fait référence à un métissage qui a eu lieu dans le passé et le second à un métissage présent et futur, le brassage est, dans les deux cas, un moyen pour les groupes autochtones de dépasser leur stade initial – un état médiocre – et tendre vers un stade civilisé par l'assimilation des valeurs occidentales.

A qui ce message est-t-il destiné ? Nous avons vu que l'éducation du peuple, en majorité analphabète, était assurée grâce au cinématographe, puis à la télévision. En regardant de près la version espagnole du texte de Hernández, et notamment les parties qui ont été ajoutées, on voit qu'elles insistent tout particulièrement sur les ressources du pays, sur son potentiel humain, agricole et industriel. Ceci nous ramène au volet économique des politiques de modernisation caractérisées par Martin-Barbero : il s'agissait d'intégrer et maintenir l'économie nationale sur la scène internationale ce qui implique entre autres, attirer les investisseurs étrangers. Dans ce contexte, le texte publié serait une vitrine du pays et l'histoire de l'art un prétexte pour montrer sa richesse historique.

Le discours des intellectuels qui, pendant les décennies précédentes, ont œuvré pour la mise en valeur et la récupération du patrimoine colonial, sort de son contexte et devient, au même titre que la télévision, un moyen de propagande et de diffusion d'une culture officielle.

C. Consolidation historiographique et tendances actuelles

1. Le mouvement moderne et son influence

Le Corbusier

En juin 1947, sous l'impulsion d'Eduardo Zuleta Angel alors ambassadeur de la Colombie à l'ONU, Le Corbusier se rend à Bogota⁴⁰² pour y tenir deux conférences autour du sujet *L'urbanisme comme ordinateur social*⁴⁰³. Lors de ce voyage il entame des discussions avec le maire de la ville Fernando Mazuera qui le charge, en 1949, du projet de réorganisation urbaine de la capitale colombienne : *Le plan régulateur*⁴⁰⁴.

En 1950, Le Corbusier remettra aux autorités publiques de la ville *Le plan directeur* qui définit les principes du projet dont le « coté philosophique » se pose d'emblée dans le rapport :

« L'œuvre révolutionnaire consiste essentiellement à remettre de l'ordre dans ce que l'incurie, l'impéritie, l'égoïsme, la démagogie ont perturbé, dénaturé, rendu grotesque et inefficace, hostile au bien public.

C'est pour cela que souvent, l'œuvre révolutionnaire se manifeste par un caractère hautement traditionnaliste [...]

Ici, à Bogota, l'histoire et la géographie, la topographie, le régime du soleil, celui des eaux, des vents, etc... ont conduit le Plan Directeur au respect des mêmes lois qu'avaient découvertes, respectées et suivies les fondateurs de la Cité »⁴⁰⁵

Quelques pages plus loin, Le Corbusier ajoute :

« La ville [Bogota] a été fondée par Jiménez de Quesada en 1558 et elle était demeurée une jolie ville, bâtie sur le carré espagnol ; elle s'était développée harmonieusement autour de son centre, judicieusement placé, la Place Bolivar [...] Ce n'est qu'en ces toutes dernières années que le bouleversement qui s'est

⁴⁰² Ce voyage se fait sous l'impulsion d'Eduardo Zuleta Angel alors ambassadeur de la Colombie à l'ONU. A. Lampuzina, « De la Pampa al Altiplano: los planes directores de Le Corbusier en América », dans: Coll., *Le Corbusier en Bogota, 1947-1951*, Bogota, 2010, p.54.

⁴⁰³ Ces conférences ont été tenues le 17 et le 20 juin 1947 au théâtre Colon de Bogota. Le Corbusier, « El urbanismo como ordenador social », dans: *Ibid.*, p.22-39.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Le Corbusier, *Elaboration du Plan Régulateur de Bogota*, 1950, dans: Coll., *Le Corbusier en Bogota, 1947-1951*, *ibid.*, p.5

emparé de toutes les villes du monde, a détruit à Bogota également l'harmonie pré-existante [sic.] »⁴⁰⁶

Le constat des violentes transformations imposées par la modernisation au niveau du tissu urbain, déjà formulé par Ortega et Hernández de Alba, ne représente rien de nouveau en soi. Cependant, si pour les deux auteurs colombiens la modernité est synonyme de destruction, d'attentat à la mémoire, à l'histoire et à la tradition, chez Le Corbusier la vie moderne et la ville coloniale ne sont pas deux idées antinomiques, bien au contraire.

D'un point de vue urbanistique, le retour à la tradition vice-royale s'impose comme la meilleure réponse aux besoins d'une Bogota moderne et efficace. La transformation raisonnée de la ville repose, d'après l'urbaniste, sur un aménagement de sa tradition historique à « l'échelle des temps modernes »⁴⁰⁷. La conservation des monuments coloniaux, est donc une forme de « confirmation des lieux historiques » de Bogota, la « consécration » d'une tradition⁴⁰⁸ qui, dans le *Plan Directeur* se projette au niveau du centre civique de la ville. Ce dernier se trouve au cœur de la cité et, de même que pendant la période coloniale, conserve la Place Bolivar comme épiscentre de la vie administrative, spirituelle et culturelle de ses habitants ; il est le lien symbolique entre le passé et le présent et donc le témoignage de la continuité historique de la ville⁴⁰⁹.

Pour des raisons politiques et surtout économiques le *Plan régulateur* ne fut jamais appliqué⁴¹⁰ mais il devint l'expression d'un modèle de ville qui trouve son écho dans les projets urbains développés postérieurement⁴¹¹. Au delà de l'application directe du Plan, la notoriété de Le Corbusier donne du poids à ses arguments, à ses critiques et à ses propositions : il participe ainsi à la réhabilitation de l'urbanisme colonial et attire l'attention des pouvoirs publics sur le besoin de conserver et respecter cette architecture.

Dans son rapport, comme tout au long de ses conférences, Le Corbusier revendique explicitement son attachement à la grille des CIAM et aux principes adoptés par cette institution en 1933 à travers la Charte d'Athènes. Ce document explique les principes de

⁴⁰⁶ Le Corbusier, *Elaboration du Plan Régulateur de Bogota*, 1950, dans: Coll., *Le Corbusier en Bogota, 1947-1951*, op.cit., p.5

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p.26.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p.22-23.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p.32

⁴¹⁰ A. Lapunzina, « De la pampa al Altiplano [...] », op.cit., p.50-65.

⁴¹¹ J. Salazar, K. Manco, « La influencia del Plan Director en la formación de la disciplina urbanística en Colombia », dans: Coll., *Le Corbusier en Bogota, 1947-1951*, op.cit., p.250-257.

« la ville fonctionnelle » proposées par l'urbanisme et l'architecture modernes qui, soucieux de la conservation et de la sauvegarde des « valeurs architecturales » du passé⁴¹², apportent une solution aux problématiques soulevées par Alfredo Ortega en 1924.

2. Une discipline universitaire

Arbelaez : premières restaurations et premières structures de recherche

L'architecte colombien Carlos Arbelaez Camacho (1916-1969) est une des figures emblématiques du mouvement moderne en Colombie. Membre des C.I.A.M. depuis 1946 et directeur de l'O.P.R.B.⁴¹³ entre 1950 et 1952, il fut un des principaux interlocuteurs de Le Corbusier et une pièce clé dans l'application des idées du mouvement moderne en Colombie.

Parallèlement à ses activités pour le développement urbain de Bogota, il consacre, entre 1945 et 1963, une partie de son temps à l'enseignement dans différentes universités de la capitale. En 1959, il décide de se donner exclusivement à l'activité académique afin de développer les connaissances sur l'histoire de l'architecture colombienne. Nommé président de la Société Colombienne D'architectes en 1961 il sensibilise ses collègues sur l'importance de la recherche en vue de la conservation et correcte restauration du bâti colonial. En 1963 il intègre Conseil de Monuments Nationaux et depuis cette institution s'applique à la défense du patrimoine colonial : en 1964 il empêche la destruction complète du cloître de Saint François à Tunja, démoli partiellement au profit d'un projet hôtelier ; en 1967 organise une campagne pour la restauration du cloître de Saint Augustin de la même ville, détruit par un tremblement de terre et dirige toujours à Tunja, la restauration de la Maison du Fondateur de la ville.⁴¹⁴

Dans le cadre de son activité académique, il invite en 1961 l'architecte et historien argentin Mario J. Buschiazzi qui tient à la S.C.A. une série de conférences sur l'architecture hispano-américaine. Buschiazzi, qui avait créé En 1946 l'Institut d'art américain et de

⁴¹² CIAM, Charte d'Athènes, art. 65, 1933.

⁴¹³ Organisme chargé du développement et de l'application du Plan Régulateur que Le Corbusier avait réalisé pour Bogota.

⁴¹⁴ J. Salcedo Salcedo, « Carlos Arbelaez Camacho », *Apuntes*, n° 16, avril 1980, p.21-24.

recherches esthétiques de l'Université de Buenos Aires⁴¹⁵, aide Arbelaez Camacho dans la création de deux instituts analogues en Colombie : le Centre de Recherches Esthétiques de l'Université des Andes dirigé par l'architecte Germán Tellez et l'Institut de recherches esthétiques de l'Université Javeriana. Entre 1961 et 1964, avec le soutien de ces deux institutions et sous la direction de la S.C.A., seront menées dans les facultés d'architecture, des recherches visant à enrichir la documentation historique et graphique du bâti colonial dans les différentes régions du pays⁴¹⁶.

L'institut de recherches esthétiques de l'Université Javeriana, placé sous la direction d'Arbelaez, sera également responsable de la première publication spécialisée dans le patrimoine architectonique colombien : *Apuntes*.

Dans l'introduction⁴¹⁷ du premier numéro, paru en novembre 1967, cette publication se présente comme le résultat logique des efforts menés pendant les vingt années précédentes pour une plus grande participation des acteurs universitaires – professeurs et élèves – dans la recherche.

Son objectif est de faciliter le contact entre les chercheurs et la société afin de faire comprendre à cette dernière que « l'histoire de l'architecture est plus une histoire des individus que des œuvres elles-mêmes »⁴¹⁸. Malgré cette volonté vulgarisatrice, les vingt premiers numéros de la revue *Apuntes*⁴¹⁹ servent à la diffusion de données historiques, des documents d'archive et des plans d'architecture inédits, révélant ainsi un contenu adressé à la communauté scientifique. Avec l'intervention d'architectes, historiens, restaurateurs et historiens de l'art le choix éditorial est axé principalement sur l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme coloniaux, mais aussi sur l'identification, conservation et restauration de ce patrimoine dans une perspective pluridisciplinaire.

En effet, si dans son historiographie de l'architecture latino-américaine Ramón Gutiérrez fait état d'une rupture entre historiens de l'art et architectes à partir des années 1970, la Colombie échappe à cette dichotomie. L'essor de l'historiographie colombienne

⁴¹⁵ D. Schávelzon « Bio-bibliografía de Mario Buschiazso », *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 141, juillet 1988, p.24- 29.

⁴¹⁶ J. Salcedo Salcedo, « Carlos Arbelaez Camacho », *op.cit.*, p.22.

⁴¹⁷ R. Rodríguez Silva, « Presentación », *Apuntes*, n°1, novembre 1967, n.p.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Les vingt premiers numéros paraissent entre 1967 et 1983. La publication reprend en 2002 avec des perspectives éditoriales plus larges axées sur le patrimoine matériel et immatériel.

observé pendant cette période, est dû en partie au travail conjoint des spécialistes issus de différentes disciplines.

La « période colombienne » de Santiago Sebastián

En 1961, après l'obtention de son doctorat en histoire de l'art, cet élève de Diego Angulo, quitte Madrid pour s'installer à Cali avec l'intention de se spécialiser dans l'art hispano-américain à l'Université du Valle où il deviendra professeur. Eloigné de villes comme Bogota, Cartagena ou Tunja, qui monopolisaient alors l'intérêt des spécialistes, Sebastián crée son propre domaine de recherche⁴²⁰ et se concentre sur des régions moins étudiées : les départements de Nariño, Valle del Cauca, Cauca et Antioquia par exemple. Sa volonté de participer à la conformation d'une vision globale de l'art colonial colombien, se traduit par de nombreux voyages à l'intérieur du pays, réalisés entre 1961 et 1965. L'activité sur le terrain se complète par une recherche documentaire très conséquente dans des archives privées, régionales et nationales.

*Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada*⁴²¹, une synthèse de ces années de travail, sera publiée en 1965. Cet ouvrage dépasse largement les prétentions de son auteur car, plus qu'« un guide de l'art colonial colombien »⁴²², les *Itinéraires artistiques* sont un inventaire du bâti colonial organisé selon trois zones géographiques : zone centrale, zone de la côte atlantique et zone occidentale. Ce travail se centre principalement sur l'histoire et sur l'analyse formelle de l'architecture aussi bien savante que populaire. Sous ce point de vue, il suit la logique du travail réalisée parallèlement par les architectes, c'est à dire montrer la cohérence et l'unité de l'architecture coloniale colombienne. Il traite succinctement le décor architectonique, aspect qui sera approfondi et détaillé dans une deuxième synthèse qui paraîtra l'année suivante : *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*⁴²³.

Dans une approche aussi bien iconographique que formelle, Sebastián analyse l'exploitation décorative des principaux éléments architectoniques, couvrements et

⁴²⁰ P. Sebastián Lozano, «Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después », dans: S. Sebastián López et al., *Estudios sobre el Arte y la Arquitectura coloniales en Colombia*, Bogota, Corporación la Candelaria / Convenio Andrés Bello, 2006, p.26- 29.

⁴²¹ S. Sebastián López, *Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada*, Cali, Academia de Historia del Valle del Cauca, 1965. Cet ouvrage a été réédité dans: *Ibid.*, p.51-179.

⁴²² *Ibid.*, p.57.

⁴²³ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p.181-289.

supports, ainsi le contenu de ce décor en se centrant principalement sur la représentation symbolique de la faune et la flore locale.

Pour Ramón Gutiérrez, Sebastián est « plus un homme de bibliothèques que d'archives »⁴²⁴. En effet, qu'il s'agisse de chroniques ou d'œuvres littéraires, la source écrite occupe une place de choix dans la réflexion de Sebastián. Pour répondre à la question des rapports artistiques et de la circulation des idées entre l'Europe et le Nouveau Monde, préoccupation constante dans son œuvre, il analyse l'utilisation des estampes et des traités d'architecture européens en Amérique.

Si la réflexion de Sebastián porte globalement sur l'Amérique espagnole, l'historiographie colombienne a beaucoup bénéficié de son séjour dans ce pays. Sebastián laisse une bibliographie très abondante sur la Nouvelle Grenade où alternent des articles et ouvrages destinés aussi bien au grand public qu'à la communauté scientifique. Tout ce travail, étayé par un cadre universitaire moins assujéti aux enjeux politiques, participe à la véritable consolidation d'une discipline rigoureuse et objective.

Les non-spécialistes

Le cas du chercheur qui – à l'instar de Santiago Sebastián – se consacre exclusivement à l'étude de l'art colonial, est exceptionnel en Colombie. Il existe un autre groupe de chercheurs, insérés eux aussi dans le cadre universitaire, qui sans être des spécialistes de l'art colonial abordent la plastique colombienne de façon transversale, et intègrent cette période dans leurs recherches.

Fondateur de la faculté de journalisme de l'Université Javeriana en 1971, du Centre d'Education en Sciences Humaines de l'Université du Rosario, qu'il dirige depuis sa création en 1979 jusqu'en 1993, et directeur du Musée d'Art Colonial de la ville de Bogota entre 1975 et 1986, le journaliste, critique et historien de l'art espagnol Francisco Gil Tovar, se définit lui-même comme un dilettante de l'art colonial. Pourtant, avec plus de trente publications sur ce sujet, son apport fut considérable.

⁴²⁴ R. Gutiérrez, « La vocación americanista de Santiago Sebastián », dans: S. Sebastián López et al., *Estudios sobre el Arte y la Arquitectura coloniales en Colombia*, op.cit., p.44.

C'est, selon ses propres termes⁴²⁵, par un concours de circonstances qu'il s'est installé en Colombie. Spécialiste de l'art musulman il arrive à Bogota en 1953, invité par Rafael Azula, alors ministre de l'éducation, dans une mission qui allait durer en principe six mois. Le coup d'état du général Rojas Pinilla impose une loi martiale qui l'oblige à prolonger son séjour en Colombie raison pour laquelle il devient attaché culturel de l'ambassade espagnole jusqu'en 1954. Ce fut la porte d'entrée à la vie culturelle colombienne.

C'est aussi un hasard que son nom soit si intimement lié à l'histoire de l'art colonial colombien : connu des services culturels officiels, il est contacté en 1954 par le Ministère de l'Education nationale qui voulait publier, sous le contrôle de la Direction d'Information et de Propagande de l'Etat, une collection de dessins de Gregorio Vásquez acquis par l'état en 1942 et conservés depuis dans le Musée d'Art Colonial de Bogota. Cette édition, destinée au corps diplomatique et aux chefs d'état étrangers, comprenait des reproductions des dessins de cette collection et un bref travail critique sur cette dernière. C'est le premier contact de Gil Tovar avec l'art colonial colombien. Ensuite, « presque obligé », il a dû assumer la direction du Musée d'Art Colonial, poste qui l'associa inévitablement à cette période de l'histoire.

Mais si Francisco Gil s'intéresse à l'art colonial, c'est pour l'insérer dans un champ plus large, celui la plastique colombienne qu'il définit comme un art humble exprimant un « je veux mais je ne peux pas » en raison notamment du manque de moyens et de savoir-faire de ses exécutants. Si le contrôle exercé par l'Etat – notamment sous le gouvernement de Rojas Pinilla – et en général la situation politique du pays ne lui ont pas permis d'exprimer cette idée comme il l'aurait souhaité, la réappropriation de l'histoire de l'art par la recherche universitaire dans les années 1960-1970 lui offre un champ d'expression moins contraignant.

Son travail sera complémentaire de celui mené par les architectes – car il aborde l'architecture et son décor comme un tout indissociable – et par Santiago Sebastián car, sans laisser de côté les sources, il observe les réalisations de la Nouvelle Grenade dans leur forme concrète et leur singularité. Par cette voie, il aborde la question du métissage artistique dans le cas concret de la Nouvelle Grenade.

⁴²⁵ Entretien du 9 août 2009.

La recherche de l'historien colombien Gabriel Giraldo Jaramillo (1916- 1978) traite de thématiques très diversifiées allant du droit international à l'histoire des processus esthétiques de ce pays.

En ce qui concerne l'art colonial, il apporte des nouveaux documents qui servent à l'identification d'artistes et artisans⁴²⁶. Son apport est aussi périphérique car il signe des ouvrages qui, portant sur des sujets généraux, étoffent les connaissances sur l'art colonial. Entre 1946 et 1959 il publie une histoire de la miniature⁴²⁷ – la seule jusqu'à présent –, une histoire de la peinture⁴²⁸ et une histoire de l'estampe⁴²⁹ en Colombie. Ces ouvrages, par leur cadre chronologique très large, soulignent les rapports existants entre la période hispanique et celles qui se sont succédées. Qu'il s'agisse de continuité ou de rupture, cette mise en perspective implique une nouvelle compréhension de la culture coloniale laquelle, sciemment ignorée par le passé, est désormais intégrée dans l'analyse des processus esthétiques du pays.

Nous avons désigné *consolidation historiographique* la période pendant laquelle, grâce à une réappropriation de l'art colonial par le milieu universitaire, historiens et architectes aboutiront à une perspective d'ensemble de la production artistique colombienne, non seulement pendant la période coloniale mais aussi pendant les périodes postérieures.

Cette consolidation se traduit par la publication du premier manuel d'art colonial⁴³⁰ – co-écrit par Gil Tovar et Arbelaez Camacho – et de la première encyclopédie d'histoire générale de l'art en Colombie placée sur la direction scientifique d'Eugenio Barney Cabrera⁴³¹. Mais la consolidation historiographique implique aussi l'ouverture de l'histoire de l'art colombien vers des perspectives continentales. L'historiographie colombienne est insérée dans les débats de l'art colonial américaniste : style et métissage.

⁴²⁶ G. Giraldo Jaramillo, *Notas y Documentos sobre el arte en Colombia*, Bogota, Editorial A.B.C., 1955.

⁴²⁷ G. Giraldo Jaramillo, *La miniatura en Colombia*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 1946.

⁴²⁸ G. Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, Mexico / Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1948.

⁴²⁹ G. Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, *op.cit.*, 1959.

⁴³⁰ F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, Bogota, Sol y Luna, 1968.

⁴³¹ E. Barney Cabrera (dir.), *Historia del arte colombiano*, Salvat, Barcelone, 1975, 6 t.

3. Style et métissage dans l'architecture néo-grenadine

Les styles

L'appropriation de la discipline par le domaine académique et universitaire a impliqué sa restructuration et son insertion dans un cadre scientifique éloigné aussi bien des prétentions propagandistes des années 1950, que de l'affectivité des commentateurs des périodes précédentes. Dans le travail d'identification, classement et analyse de cette architecture, la question des catégories de à adopter n'a jamais fait débat ; il semblait naturel d'adopter la même grille de lecture qui avait été appliquée jusqu'alors aux autres pays : les styles européens.

Le premier numéro d'*Apuntes* contient un « essai historique » de l'architecture colombienne⁴³² dans lequel Abelaez dresse une évolution stylistique divisée en trois étapes : la période coloniale, la période républicaine et la période contemporaine.

Si ce premier classement tient compte des processus historiques propres au pays, l'étude détaillée de son architecture se fait en fonction de l'histoire des styles européens et des canons imposés depuis la métropole et suivis dans les colonies d'une façon plus ou moins stricte. Cet essai résume le positionnement adopté de façon consensuelle par les principaux commentateurs de l'architecture coloniale. L'appréhension de l'objet se fait par la recherche d'éléments permettant son rapprochement avec l'architecture de la métropole. Leur démarche consiste tout d'abord à définir les styles espagnols en énonçant leurs principales caractéristiques formelles et historiques et l'observation de l'objet ne se fera que dans un deuxième temps ; elle restera donc assujettie aux catégories définies précédemment et sorties de leur contexte initial. Ainsi, les arcs brisés de la Cathédrale de Saint Jacques de Tunja [ill.4c,d] font rentrer cette dernière dans le « gothique Isabelle », catégorie empruntée à Emile Bertaux⁴³³ qui désigne sous ce nom l'architecture espagnole née de la prospérité économique des royaumes d'Aragon et de Castille et qui se traduit de la réadaptation technique du gothique français et allemand à laquelle s'ajoutent la profusion décorative et la fragmentation spatiale propres au mudéjar.

⁴³² C. Arbelaez Camacho, « Ensayo histórico sobre la arquitectura colombiana », dans: *Apuntes*, n° 1, *op.cit.*, p.1-62.

⁴³³ E. Bertaux, « La Renaissance en Espagne et au Portugal », dans: A. Michel (dir.), *Histoire de l'art [...]*, *op.cit.*, t. IV, 2^e partie, p.972.

Il en est de même pour l'architecture de la Renaissance : Arbeláez Camacho et Gil Tovar emploient sans distinction les termes « Renaissance », « proto-rennaissance », ou « Plateresque »⁴³⁴ pour désigner les formes qui précèdent le maniérisme. Santiago Sebastián préfère les termes « plateresque » et « proto-rennaissance » qui selon lui marquent la différence de tempérament entre la et la Renaissance italienne et la Renaissance espagnole : cette dernière privilégie les formes décoratives du style et relègue au deuxième plan le respect de ses principes structurels⁴³⁵. Dans la Nouvelle Grenade ce style est caractérisé par la présence de grotesques et d'ornements composés selon un axe *a candellieri*⁴³⁶.

Le maniérisme est défini par Sebastián comme « une interprétation subjective et libre des formes classiques », par la formulation de principes en rupture avec l'Antiquité et la Nature⁴³⁷. Le maniérisme, poursuit Sebastián, est un art de crise et d'angoisse exprimée à travers la conception de la figure humaine et la *tension interne* de l'œuvre qu'il explique à l'aide des principes de Wittkower : double fonction, inversion et permutation⁴³⁸.

« On ne doit pas s'étonner du fait que le maniérisme affecte une grande partie de l'art à Tunja, car, en tant que phénomène issu d'une période de crise [...] la genèse particulière de l'art hispano-américain, a mis en évidence plusieurs points de contact avec la période de transition qu'est le maniérisme. [...] Le monde en formation qu'était l'Amérique hispanique se prêtait à ces indécisions stylistiques et aux artifices propres du maniérisme. »⁴³⁹

Sebastián extrapole les manifestations d'une crise de l'esthétique européenne au contexte américain. Effectivement, l'arrivée de l'homme blanc aux Indes Occidentales ébranle le monde américain mais la crise américaine n'a ni les mêmes raisons, ni les mêmes acteurs que l'europpéenne ; elle ne peut pas se manifester à travers un langage qui, éloigné de son contexte, avait perdu son sens.

La validité chronologique des styles européens pose aussi problème. Pendant les années 1960 la pérennité des formes désuètes en Europe sera expliquée pour la Nouvelle

⁴³⁴ F. Gil Tovar, C. Arbeláez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, Bogota, *op.cit.*, p.43.

⁴³⁵ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, *op.cit.*, p.38.

S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, *op.cit.*, p.46.

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ *Ibid.*, p.56.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.63-67.

⁴³⁹ S. Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, Tunja, Vicente Ladinez Castro, 1963, p.37.

Grenade comme des « archaïsmes évidents »⁴⁴⁰. Un autre problème, celui du « le mélange insensible et confus de diverses expressions stylistiques »⁴⁴¹ sera considéré comme normal dans un monde en formation. Ces deux exemples montrent que les problèmes posées par cette méthode de lecture ne sont pas vraiment résolus ou expliqués, simplement excusés, et, finalement, ignorés. Rappelons que pendant les années 1980 que l'applicabilité des styles européens sera remise en question par la recherche américaniste et que Sebastián reviendra alors sur son idée d'*anachronisme* en reconnaissant une certaine indépendance dans l'art des anciennes colonies espagnoles. Mais d'une façon générale l'historiographie colombienne reste isolée de ce processus de remise en question.

Le métissage artistique en Nouvelle Grenade

Si la question du style a été traitée de façon consensuelle nous ne pouvons pas dire autant de la question du métissage artistique. A cause en partie de sa nature abstraite, le concept de métissage s'est prêté à des interprétations très diverses sans qu'un véritable débat se soit ouvert autour de ce sujet. En se limitant à l'analyse de l'architecture, Arbelaez Camacho apporte une réponse tranchée :

« Il sied de se demander si l'expression architectonique propre des aborigènes qui vivaient sur le territoire au moment de l'arrivée des espagnols, a eu oui ou non, aucune influence décisive dans le processus ultérieur. La réponse, pour le malheur des indigénistes [sic.] est négative. »⁴⁴²

Pour Santiago Sebastián le terme *métissage* prête à confusion entre l'ethnique et l'esthétique. Il rejoint en cela la pensée de Bottineau, mais propose en échange de parler d'*influence du milieu* sur les réalisations artistiques.

« Il ne faut pas oublier qu'un style se détermine par ses caractéristiques et pas par ces artisans. On ne peut pas penser que derrière une forme supposée métisse, doit se trouver un artisan indien ou créole. Il semble plus objectif et correct de parler d'une influence du milieu de la Nouvelle Grenade sur l'art vice-

⁴⁴⁰ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p.53.

⁴⁴¹ C. Arbelaez Camacho, « Ensayo histórico sobre la arquitectura colombiana », op.cit., p.21.

⁴⁴² Ibid. p.18.

royal où il a laissé son empreinte. Ce qui est fondamental est le phénomène artistique en faisant abstraction de l'origine ethnique de l'artiste. »⁴⁴³

D'après cette définition, le métissage artistique dans la Nouvelle Grenade se limite à l'influence du milieu naturel sur l'iconographie. L'ambition de Sebastián est surtout taxinomique ; il veut centrer son regard sur les manifestations formelles de l'œuvre afin de pouvoir la faire entrer dans une catégorie esthétique identifiée au préalable. Son attachement à ces catégories formelles le pousse à dissocier le fait artistique de l'origine ethnique de ses réalisateurs. Pourtant il avait revendiqué et montré la grande influence exercée par Giulio Carlo Argan sur sa pensée ; n'oublions pas que son explication *anachronismes stylistiques* du Nouveau Monde repose sur les souvenirs affectifs des maçons venus d'Espagne, ce qui revient à admettre une projection de la mémoire de l'artiste et de ses repères culturels sur l'œuvre. Mais moment d'aborder l'artiste non-européen, il se place aux antipodes de ce raisonnement sans donner aucune explication.

En revanche, pour Francisco Gil ce sont les origines culturelles des exécutants qui définiront les degrés de métissage de l'œuvre. Les artistes venus d'Europe, comme l'italien Angelino Medoro ou l'espagnol Pedro Laboria, répètent inconditionnellement modèle européen le plus pur. Ils apportent avec eux le langage plastique d'occident, « base et axe de la formation de l'art ibéro américain »⁴⁴⁴, un langage qu'ils maîtrisent. Les artistes *criollos**, comme Baltasar de Figueroa ou Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, entretiennent un rapport moins direct avec l'Europe en produisant des œuvres à partir d'estampes européennes. L'estampe est ici un « langage-modèle » vis-à-vis duquel l'artiste fait un effort permanent de concordance. La volonté de conformité, va de la main avec « l'éloignement inconscient » du modèle par la mauvaise compréhension de certains codes de ce langage. Ainsi, à cause de l'éloignement des sources et du développement culturel distinct de l'artiste qui la produit, l'œuvre se singularise progressivement et devient une expression artistique authentique⁴⁴⁵.

⁴⁴³ S. Sebastián, « Sentido del arte Neogranadino », dans: S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, op.cit., p.571.

⁴⁴⁴ F. Gil Tovar, « El mestizaje artístico », dans: *Historia del arte colombiano*, op.cit., p.1152.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

« C'est cet art qui met en évidence l'idée d'un conquistador peu à peu conquis par sa propre conquête. »⁴⁴⁶

Enfin, l'art *métis* «relégué aux labeurs décoratives et ornementales »⁴⁴⁷, se définit par l'influence d'artisans indiens et africains. Selon Gil Tovar, elle se manifeste de façon discrète en Colombie « passant souvent inaperçue et formant une trame à travers laquelle on aperçoit un véritable langage de signes particuliers »⁴⁴⁸. Ce niveau de métissage est décelable surtout d'un point de vue technique et stylistique : une taille de relief peu prononcée qui reste adhérente aux surfaces et une façon caractéristique de représenter l'espace et le volume, de concevoir les couleurs, les ombres et la ligne.⁴⁴⁹

Tout ceci contredit l'exubérance volumétrique, le sens de la forme courbe et la vibration de la lumière caractéristique de l'esthétique baroque. Comment concilier retenue volumétrique et respect de la ligne avec l'explosion des formes et du volume qu'est le baroque ? D'après Francisco Gil c'est le style baroque qui a contribué au métissage des formes. C'est à cause du caractère ouvert du baroque, de son sens de la liberté de la forme, de son expressivité, de son amour pour l'ornement qu'il a pu admettre les formes indigènes⁴⁵⁰. Gil Tovar réconcilie par ce biais style et métissage, mais cette explication se limite à la période baroque et laisse en suspens les périodes précédentes.

Les chercheurs acceptent sans difficulté l'influence du milieu écologique dans les représentations. Mais l'influence de l'élément humain semble une question beaucoup plus difficile à résoudre. Gil Tovar souligne que, dans le cas particulier de la Nouvelle Grenade, la participation indigène se manifeste sous des formes très diverses marquées de surcroît par des spécificités régionales.⁴⁵¹ Ceci rend le phénomène difficilement décelable et identifiable selon des catégories objectives. En effet, la zone de la Nouvelle Grenade n'a pas bénéficié de la création d'une école et donc d'un véritable centre de production artistique, comme c'était le cas de Quito et de la Nouvelle Espagne. Ces dernières présentent dans leurs créations, des traits esthétiques caractéristiques où la main d'œuvre locale est clairement perceptible.

⁴⁴⁶ F. Gil Tovar, « El mestizaje artístico », *op.cit.*, p.1152.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.1155.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.1161-1162.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.1164.

4. Tendances actuelles

Par un changement des perspectives, la place occupée par les sciences humaines dans universités se rétrécit progressivement au cours des années 1980. Ceci aboutit au ralentissement de l'historiographie colombienne et se traduit, à partir des années 1990, par le recyclage systématique des informations. Les idées introduites par Angulo Iníguez, Marco Dorta ou Santiago Sebastián seront reprises et répétées dans des nombreux ouvrages, lorsqu'elles ne sont pas citées dans leur intégralité se substituant ainsi à la réflexion de l'auteur qui les cite. Les auteurs colombiens ont également délaissé la recherche dans les archives et se sont contentés de travailler sur les sources publiées. Cette tendance est manifeste dans les catalogues d'exposition ou dans les ouvrages publiés par les musées ; les informations se répètent et l'image se substitue peu à peu à l'analyse approfondie. En ce qui concerne la peinture, les travaux actuels se centrent sur l'iconographie des œuvres toujours à la recherche d'une filiation européenne.

D'autre part, les tensions politiques entre la Colombie et le Venezuela, et la monopolisation de part et d'autre de la culture à des fins propagandistes, ont fait que l'histoire de l'art colonial de ces deux pays se soit menée de façon isolée. L'architecture coloniale du Venezuela a très rarement été mise en résonance avec celle de la Colombie et les chercheurs colombiens ont plus facilement visité les archives espagnoles que celles du pays voisin. Pourtant, au moment de l'indépendance, ces deux pays faisaient partie du même territoire. Leur rapprochement apparaît comme une condition *sine qua non* pour l'étude et la compréhension de la société coloniale néo-grenadine.

Au moment où l'historiographie américaniste est entrée dans un processus de remise en question, l'étude de l'art colonial colombien s'est notablement ralentie. Elle doit à présent se renouveler sur des bases objectives et solides et sans crainte de contredire les fondateurs de la discipline.

DEUXIEME PARTIE

L'architecture religieuse de la Nouvelle Grenade

Chaîne de valeur et acteurs

Facteurs déterminants de l'architecture religieuse en Nouvelle Grenade.

A. Bases idéologiques : un système législatif en évolution constante

1. Le droit indien : caractéristiques et moyens d'action

Le droit indien se caractérise tout d'abord par une casuistique accentuée⁴⁵² qui donne lieu à une production documentaire considérable. Ensuite, il a une tendance « assimilatrice et uniformatrice »⁴⁵³ : les territoires d'outre-mer et les Royaumes de Castille étant sous l'autorité d'un même roi, devaient – dans la mesure du possible – avoir un système législatif semblable. Ce n'est que progressivement, ajoute Grenni, que de part et d'autre de l'océan, les lois et les institutions adoptent des différences marquées. L'historien Argentin met aussi en relief un système réglementaire très minutieux qui traduit la volonté de la Couronne « de conserver tous les renes d'un monde aussi grand, aussi large et aussi lointain que celui qui venait d'être découvert »⁴⁵⁴. Enfin, le système législatif indien se caractérise par un sens étique et religieux très ancré : « on peut dire que, déjà depuis le règne d'Isabelle de Castille au XV^e siècle, le mot d'ordre de l'époque était un nationalisme ecclésiastique marqué. »⁴⁵⁵

Ces caractéristiques se traduisent à l'intérieur de l'archive par un corpus documentaire très abondant et varié : le droit indien se compose de compilations, constitutions et codes d'une part, et de lois isolées, décrets, réglementations ou ordres – valables tantôt pour des régions entières et tantôt pour des cas très ponctuels – d'autre part. Ces documents émanent de différentes institutions ou autorités parmi lesquelles se trouvent le roi, le Conseil des Indes, les vice-rois, les Audiencias*, les *cabildos**, les gouverneurs et les

⁴⁵² J.M. Ots, Capdequí, *El Estado español en las Indias*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1941.

⁴⁵³ H. Grenni, « Las Leyes de Indias: un intento por considerar a los indígenas como personas con derechos », dans: *Teoria y praxis*, n°4, San Salvador, 2004, n.p.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

*corregidores** entre autres. Chaque décision donne lieu à un document de nature différente selon l'organe qui l'expédie et selon son application territoriale.

Nous avons tout d'abord les documents qui émanaient directement du roi et qui portent sa rubrique. Expédiée sous proposition du Conseil, la cédule royale, notifiait une décision ou pourvoyait à une situation déterminée. Elle était adressée aux représentants de la Couronne ou à ses fonctionnaires contrairement au décret royal qui était une notification des décisions royales adressée spécifiquement aux ministres ou à la cour. Enfin, lorsqu'une situation donnée était soumise à la Couronne, cette dernière notifiait sa décision à travers une résolution royale.

Emanant du Conseil des Indes, nous trouvons tout d'abord les sanctions pragmatiques qui étaient des décisions prises en vue de remédier à un préjudice ou à un abus, tout en ayant une valeur de loi générale ; l'ordre royal notifiait d'une décision prise par un ministre du roi au nom de ce dernier. A travers les cédules ordinaires le Conseil expédiait des ordres adressés à une ou plusieurs provinces.

Les statuts, les ordonnances et les constitutions étaient des documents expédiés, entre autres, par des juntas ou des collèges afin de réglementer leur gouvernance interne. Les ordonnances étaient également expédiées au Nouveau Monde par des autorités régionales comme les vice-rois ou les présidents des Audiences* pour organiser les différents corps de métiers.

2. Les législations de la conquête

Les recherches de Grenni montrent également que le système législatif mis en place par l'Espagne dans les provinces américaines, repose en partie sur le droit indigène. Il y avait tout un ensemble de normes que la Couronne espagnole conserva, dans la mesure où elles n'étaient incompatibles avec le dogme catholique⁴⁵⁶.

« On doit souligner le processus de réception dans le droit indien des institutions typiquement indigènes, comme les caisses de communauté, le contrat de *yaconaje*, la *mita* ou le travail par équipes, et la mise à profit de l'organisation incaïque. [...] Le contact de la tradition juridique espagnole avec la réalité

⁴⁵⁶ H. Grenni, « Las Leyes de Indias: un intento por considerar [...] », *op.cit.*

américaine produira un réajustement des institutions péninsulaires à la nouvelle ambiance qui en a résulté. De plus, la présence de l'indigène introduira des problématiques qui n'étaient pas prévues dans la mentalité européenne et donnera lieu à une législation originale. »⁴⁵⁷

L'expression d'une *avancée progressive* de l'Espagne dans le Nouveau Monde, recouvre une dimension géographique et administrative, mais aussi intellectuelle et morale. Chaque étape du processus de découverte, puis, de conquête, apporte de nouvelles informations qui, s'ajoutant ou se superposant les unes aux autres, viennent enrichir le regard de l'Espagne sur les territoires d'outre-mer. Avec chaque nouvel élément, la métropole se repositionne afin de réajuster un système lui permettant de défendre et protéger ses intérêts et de partager ses valeurs. Ces étapes idéologiques se voient reflétées dans les différentes législations appliquées aux territoires conquis.

Les lois de Burgos⁴⁵⁸ (1512)

Le droit castillan était le système législatif appliqué dans les Indes Occidentales avant qu'un cadre juridique spécifique ne se mette en place. Le caractère éminemment religieux de la colonisation américaine, impliqua une reconnaissance de la liberté des indigènes et ce, à l'encontre de ce qui était dicté par le droit commun des vainqueurs⁴⁵⁹. Néanmoins, les abus des colons, dénoncés à l'Hispaniola en 1511 par le dominicain Montesinos mettent la Couronne face à la l'urgence de développer des moyens concrets pour la protection des indigènes. Une des premières tentatives furent les lois de Burgos, promulguées en décembre 1512 par le roi Ferdinand II d'Aragon dans la ville éponyme. Il s'agit d'un recueil d'ordonnanças, dont le point de départ est un constat d'ordre urbanistique :

« Pour que lesdits caciques et Indiens aient connaissance de notre foi, ce qui serait nécessaire pour leur salut car ils sont naturellement inclinés à l'oisiveté et aux mauvais vices qui desservent Notre Seigneur et non pas à une quelconque forme de vertu ni de doctrine, et que le principal empêchement qu'ils ont pour ne pas remédier à leurs vices et pour ne pas prendre et imprimer la doctrine en eux c'est qu'ils ont leurs lieux et leurs habitations loin comme ils se trouvent et

⁴⁵⁷ H. Grenni, « Las Leyes de Indias: un intento por considerar [...] », *op.cit.*

⁴⁵⁸ *Ordenanzas reales para el buen regimiento y tratamiento de los indios*, 1512.

⁴⁵⁹ J.M. Ots, Capdequí, *El Estado español en las Indias*, *op.cit.*

écartés des endroits où vivent les espagnols [...], car au même temps qu'ils [les indiens] viennent les servir ils [les espagnols] les endoctrinent et leur apprennent les choses de notre foi, mais une fois qu'ils les ont servis ils reviennent à leurs demeures, [...] ils oublient très vite tout ce qu'ils ont appris, [...] et lorsqu'ils reviennent servir à nouveau, ils sont aussi ignorants dans la doctrine que la première fois. Car même si, en conformité à ce qui est ordonné, on leur remémore et on les punit, comme ils ont peur, ils n'en tirent pas parti et répondent qu'on les laisse se lever et que tant qu'à faire, ils préfèrent revenir à leurs lieux. »⁴⁶⁰

L'inefficacité du catéchisme s'explique ici par la séparation entre l'espace espagnol et l'espace indigène. Pour y remédier il est décidé de :

« Faire déménager les lieux des caciques et des Indiens près des endroits et villages des Espagnols [...] car la conversation permanente que de cette sorte ils auront, tel qu'aller aux églises les jours de fête, et écouter la messe et les offices divins, et voir comment les espagnols le font et avec la disposition et le soin qu'ils [les espagnols] auront, les [les indiens] ayant près, ils leur montreront et instruiront les choses de notre sainte foi, il est clair que plus vite ils l'apprendront et une fois instruits ils ne l'oublieront pas. »⁴⁶¹

Il s'agit donc d'introduire l'indigène dans le monde espagnol par le partage d'un espace commun ; une mesure précoce et efficace pour l'apprentissage empirique des mœurs, mais aussi un catalyseur redoutable du métissage culturel. Ce nouvel espace, instauré par les Lois de Burgos, est l'*encomienda** ; il sert de base pour la réglementation du travail indigène et statue également sur les obligations de l'*encomendero** en matière d'instruction, d'alimentation, d'hygiène et de protection des indiens notamment en ce qui concerne leur droit à la propriété.

« Vu que nous sommes déterminés à déménager les Indiens et à leur faire leurs habitations conjointement avec celles des Espagnols, nous voulons et ordonnons qu'avant toute chose les personnes auxquelles sont confiés ou seraient confiés lesdits indiens fassent au plus vite quatre huttes pour chaque cinquante indiens chacune de 25 pieds de long et 15 de large [...], et qu'au moment d'emmenner

⁴⁶⁰ *Ordenanzas reales para el buen regimiento [...], op.cit.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

lesdits indiens à ces lieux on les leur donne toutes les choses évoquées plus haut en tant que leurs choses propres. [Et que la personne qui les emmène] leur dise que tout cela est pour eux-mêmes et qu'on leur donne cela à la place de ce qu'ils quittent dans leurs terres. »⁴⁶²

Dans la mesure où l'*encomienda** naît comme réponse à un problème d'assimilation des croyances, la présence d'une église est nécessaire :

« Et aussi nous ordonnons que le *voisin* auquel lesdits indiens seront confiés soit obligé d'avoir pour eux une maison en guise d'église [...] dans laquelle on mettra des images Notre Dame et une clochette pour les appeler à la prière. Et que la personne à laquelle ils seraient confiés, soit obligée de les faire appeler à la tombée du jour avec la cloche et d'aller avec eux à cette église. Et qu'ils les fasse se signer et faire le signe de la croix et tous ensemble dire le *Ave Maria* et le *Paternoster*, *Credo* et *Slave Regina*, de sorte que eux tous écoutent ladite personne et que ladite personne les écoute pour qu'elle sache lequel réussit ou lequel se trompe pour qu'il corrige celui qui se trompe. »⁴⁶³

Une maison en guise d'église : c'est un programme très clair dont l'aspect typologique est remarquablement flou. La seule précision qui est donnée c'est qu'il doit s'agir d'une « maison », terme qui s'oppose au mot « hutte » désignant l'habitat indien. En termes formels, l'église doit donc être un espace fermé d'une dignité supérieure aux unités d'habitations ; nous n'en savons pas plus. La signification du bâtiment ne sera pas tant donnée par sa forme que par son contenu : des images de la Vierge et une clochette. En revanche, la destination du bâtiment et le rôle social du programme sont expliqués dans le détail.

Si la mise en place du système de l'*encomienda** cherche l'intégration du monde indigène dans le monde espagnol, l'absence du temple rendrait cette tentative infructueuse ; il ne s'agirait plus de deux mondes en contact mais plutôt d'un monde contenu dans un autre. L'église est l'espace où les regards se croisent pour instruire, d'une part, et pour imiter, de l'autre. C'est le véritable point de tangence des deux univers.

⁴⁶² *Ordenanzas reales para el buen regimiento [...], op.cit.*

⁴⁶³ *Ibid.*

Soulignons aussi que de façon plus pragmatique les rituels tels que la messe, la prière, les baptêmes et les enterrements se déroulent à l'intérieur de cet espace fermé et sacré qu'est l'église. Cela peut sembler évident mais rappelons qu'en dehors du cadre de *l'encomienda**, les Espagnols enseignent la foi aux Indiens *au même temps* que ces derniers viennent les servir. L'implantation d'un temple et de toute une série d'habitudes associées au culte, change de façon radicale le quotidien des indiens ; elle entraîne la séparation de deux temps avant confondus : le temps du travail et le temps d'instruction religieuse. De surcroît, c'est le temps de la prière qui rythme désormais le temps de travail.

« Parce que le temps que nous ordonnons leur donner pour qu'ils se reposent avant la tombée du jour c'est avant tout pour qu'ils soient reposés au moment où ils seraient appelés pour prier le soir, si l'un desdits Indiens ne venait pas à l'église à ce moment, nous ordonnons qu'on ne le laisse pas se reposer le jour d'après et qu'il soit malgré tout obligé d'aller prier. Et que les matins avant qu'ils aillent labourer on leur fasse faire la prière sans qu'ils aient à se réveiller plus tôt que d'habitude. »⁴⁶⁴

Les lois de Burgos, adressées explicitement aux gouverneurs des îles de l'Hispaniola et de San Juan, s'appliquent aux des territoires découverts et explorés postérieurement à travers des cédulas royales. A titre d'exemple, nous pouvons évoquer la cédula rédigée à Tolède le 19 mai 1525 et adressée aux gouverneurs de Castilla de Oro, qui reprend et résume les dispositions prises à Burgos en 1512 :

« Notre gouverneur ou juge résident qui est ou qui serait de Terre Ferme, appelée Castilla de Oro. Sachez que notre plus principale et droite intention avec laquelle nous voulons envoyer et nous envoyons nos gens à découvrir et pacifier et peupler ces terres c'est pour que les indiens et gens de ces dernières soient convertis dans notre Sainte Foi Catholique, et pour cela il sied qu'on fasse parmi eux des villages de chrétiens, pour que avec la conversation et la communication, tout particulièrement lors de l'administration des offices divins dans les églises et

⁴⁶⁴ *Ordenanzas reales para el buen regimiento [...], op.cit.*

les monastères, ils entrent dans la connaissance de notre Sainte Foi Catholique. »⁴⁶⁵

Les ordonnanças de Grenade (1526)

En 1526 Charles V dicte, à destination des capitaines de la Conquête⁴⁶⁶, les *Ordonnanças* de Grenade. Nouvelle réglementation pour la conquête, elles seront intégrées dans les *capitulaciones**. Dans le même esprit que les lois de Burgos, ces lois condamnent l'esclavagisme indien et ordonnent l'introduction pacifique des naturels dans la religion chrétienne. De plus, elles imposent la présence de deux religieux dans chaque campagne de conquête afin d'évangéliser les Indiens mais aussi de les protéger des Espagnols.

Les « Lois Nouvelles » (1542)

En 1542 le dominicain Fray Bartolomé de las Casas, évêque du Chiapas en Nouvelle Espagne, dénonce auprès de Charles V les guerres menées par les espagnols en vue de la conquête de nouveaux territoires, ainsi que l'esclavage d'indiens organisé sous le couvert de l'*encomienda**, système jugé inefficace et contraire à la foi chrétienne. Charles V dicte alors une pragmatique en quarante chapitres connue sous le nom de Lois Nouvelles qui condamnent l'esclavage des indiens, mais en plus proclament leur liberté de résidence. Avec ces lois, s'entame la réforme administrative de Charles V : les découvreurs et conquéreurs sont désormais éloignés des postes administratifs, le Conseil des Indes ainsi que les institutions Nouveau Monde sont restructurés, le vice-royaume* du Pérou – territoire conquis dix ans plus tôt – et les Audiences* de Lima et du Guatemala sont créées au même temps que l'Audience* du Panama est supprimée.

D'autre part cette pragmatique rend impraticable le système formalisé à Burgos en 1512 ; elle interdit la création de nouvelles *encomiendas** et supprime leur caractère héréditaire : dorénavant, les villages d'indiens seront des villages de la Couronne. La suppression des *encomiendas** déclenche en 1544 l'insurrection connue sous le nom de « Rébellion des *Encomenderos** ». Gonzalo Pizarro, riche *encomendero** de la région de Charcas (Bolivie actuelle) à la tête de cette révolte, obtient la dérogation l'article en 1545 et

⁴⁶⁵ J. Friede, Colección de documentos inéditos para la Historia de Colombia (1509-1550), Bogota, Academia de Historia, 1955-1960, t1, p.117-118.

⁴⁶⁶ J. M. Mariluz Urquijo, « La búsqueda de la justicia en el derecho indiano », dans: Simposio internacional de historia de la evangelización en América, le Vatican, 1992.

personnifie par là-même la tension évidente entre les idéaux humanistes et religieux de la Couronne espagnole et de l'Eglise d'une part, et les intérêts privés défendus par les Espagnols du Nouveau Monde.

Le système législatif mis en place pendant cette période, montre une volonté concrète de préservation des indigènes. Leur intégration sociale par la conversion, par l'accès aux droits civils et sociaux – tels que la liberté de propriété, d'héritage ou de mariage – et par la mise en place d'institutions consacrées à les défendre, s'ajoute à la mise en place d'un droit du travail strict qui vise, lui aussi, leur protection⁴⁶⁷.

3. La législation de l'installation coloniale

Les Odenanzas de 1573⁴⁶⁸

Les *Ordonnanças* de 1573, dictées par Philippe II à Ségovie, constituent un cadre juridique adapté aux besoins imposés par l'installation coloniale. Elles reposent en partie sur la volonté politique de concilier les défenseurs d'une pénétration pacifique, à des fins purement évangélisatrices, et les partisans d'une conquête violente. Il y a tout d'abord une évolution sémantique très significative : le terme « conquête » est proscrit définitivement⁴⁶⁹ et substitué par celui de « pacification ». En quoi consiste cette nouvelle approche ?

La pacification est une stratégie qui prétend approcher les « républiques indigènes » afin d'obtenir de façon pacifique leur adhésion à la foi catholique et leur soumission à l'autorité de la Couronne. Elle est fondée sur l'approche amicale de l'indien, et surtout sur une tentative d'appréhension de sa culture :

« Essayez d'emmener quelques Indiens pour les langues [...] et à travers ces langues, ou du mieux qu'ils peuvent, qu'ils parlent avec les gens de ces pays et qu'ils aient des discussions avec eux en essayant de comprendre les coutumes, les qualités et les façons de vivre des gens de ces terres et de leurs voisins en

⁴⁶⁷ J.M. Mariluz Urquijo, « La búsqueda de la justicia en el derecho indiano », op.cit.

⁴⁶⁸ *Ordenanzas de Felipe II sobre descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, 1573.

⁴⁶⁹ « Que les découvertes ne se fassent pas au titre ni avec le nom de conquête car ils doivent se faire avec autant de paix et charité comme nous le souhaitons nous ne voulons pas que le nom donne l'occasion ni la couleur pour qu'on puisse le faire de force ni causant des dommages aux Indiens » *Ordenanzas de Felipe II [...]*, op.cit, art. 29.

s'informant de la religion qu'ils ont, les idoles qu'ils adorent, avec quels sacrifices et formes de culte, s'il y a parmi eux quelque doctrine et genre de lettres, comment ils se régissent et gouvernent comme république ou par lignées, quelle rente et tributs donnent et payent, ou de quelle manière et à quelles personnes.»⁴⁷⁰

Philippe II, comme ses prédécesseurs, prend des mesures pour la protection des indigènes et veut en plus parvenir à leur évangélisation par des méthodes persuasives⁴⁷¹ plutôt que coercitives. La volonté d'approche et d'intégration par la voie de la religion, ne constitue pas une nouveauté ; cependant, dans les ordonnances de Ségovie la prise de contact pacifique n'est que la phase finale de toute une stratégie d'implantation car elle exige comme étape préalable l'installation espagnole dans des zones déjà découvertes. Selon Marta Milagros del Vas Mingo, ce changement sémantique est « plus formel que réel » : il n'a pas été suivi des évolutions idéologiques qu'il sous-tend, à cause en partie d'une mentalité conquérante profondément ancrée dans la culture espagnole de l'époque⁴⁷².

Les « nouveaux peuplements » décrits dans les articles 32 à 137, sont l'épine dorsale du recueil, ils fixent dans le détail – autant d'un point de vue formel qu'administratif – la création et l'organisation de structures urbaines. Postérieures à la naissance de plusieurs villes, ces normes prétendent homogénéiser les nouvelles fondations en rendant obligatoire une formulation urbaine jusque-là tacite. Elles sont la cristallisation d'une pratique menée sous l'influence des traités de Vitruve et d'Alberti.

Le lieu d'implantation des nouveaux peuplements doit faire l'objet d'un choix selon des critères objectifs tels que le climat, l'altitude, la fertilité du sol, la géographie, la disponibilité de matières premières et de voies de communication⁴⁷³. De plus, l'installation espagnole doit se faire en priorité dans les zones déjà découvertes puis, selon une logique d'expansion centre/périphérie, dans leurs zones contiguës⁴⁷⁴. Enfin, les nouveaux peuplements doivent se faire dans des zones peuplées par « des Indiens et des naturels à qui

⁴⁷⁰ *Ordenanzas de Felipe II [...], op.cit*, art. 15.

⁴⁷¹ *Ibid.*, art. 140.

⁴⁷² M. M. Del Vas Mingo, « las ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias », dans: *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 8, Madrid, 1985, p.84-87.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.34-40.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p.32-33.

on puisse prêcher l'Évangile car c'est le but principal pour lequel nous [le roi] ordonnons de faire les nouvelles découvertes et les peuplements. »⁴⁷⁵

L'emplacement de la ville doit tenir compte de sa future expansion ; il en est de même pour sa forme : Le point de départ des nouvelles agglomérations sera une place carrefour de forme quadrangulaire, appelée *plaza mayor*, à partir de laquelle seront tirées des rues rectilignes donnant un plan en damier⁴⁷⁶. L'unité de base, conformée par la place, les rues perpendiculaires et l'îlot, sera reproduite à partir de ce noyau central ce qui permettra aussi bien une organisation rationnelle de l'espace urbain que son expansion⁴⁷⁷ à la recherche des indigènes. Une fois pacifiés, les groupes sont « repartis » parmi les colons qui doivent « les défendre et les secourir et leur fournir un ministre qui leur apprenne la doctrine chrétienne et qui leur administre les sacrements »⁴⁷⁸. Ils doivent en plus veiller à ce que « les indiens qui leur auraient été confiés soient réduits dans des villages et y construisent des églises pour qu'ils soient endoctrinés et vivent en police »⁴⁷⁹. Les nouveaux noyaux urbains, qu'il s'agisse de villes, villages ou hameaux, sont pensés comme des foyers de diffusion culturelle en expansion.

En 1512 les indications concernant l'aspect formel des églises des villages indigènes étaient très succinctes ; soixante ans après, elles le sont d'avantage même si on ne parle plus d'une « maison en guise d'église » mais d'une église. Les explications concernant la fonction du bâtiment sont tout aussi laconiques : « pour qu'ils soient endoctrinés et vivent en police ». Contrairement aux législations antérieures, les *Ordenanzas de peuplement* ne s'occupent pas de l'impartition de la doctrine en tant que telle ; elles centrent plutôt sur la nécessité d'une infrastructure culturelle : une église dans les « réductions » indigènes placées à la périphérie, et une église principale, des églises paroissiales et des monastères dans les villes.

A l'intérieur de la ville, les rapports hiérarchiques entre ces trois types de bâtiments ne s'expriment par tant par leur forme que par leur emplacement : l'église principale doit être située sur un des côtés de la *plaza mayor*⁴⁸⁰ et les autres temples et monastères,

⁴⁷⁵ M. M. Del Vas Mingo, « las ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias », *op.cit.*, p.36.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.111.

⁴⁷⁷ *Ordenanzas de Felipe II [...]*, *op.cit.*, art. 113 et 117.

⁴⁷⁸ *Ordenanzas de Felipe II [...]*, *op.cit.*, art. 144.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, art. 148.

⁴⁸⁰ *Ordenanzas de Felipe II [...]*, *op.cit.*, art. 144.

organisés autour de places secondaires disséminées « ici et là »⁴⁸¹, « de telle sorte que tout soit reparti en bonne proportion pour la doctrine »⁴⁸². De plus, « pour que de tous les côtés il [le temple] soit vu pour qu'il puisse être mieux orné et qu'il ait plus d'autorité », il faut éviter que les bâtiments attenants au temple ne s'y greffent ; pour cela, on doit d'une part « tâcher à ce qu'il [le temple] soit un peu élevé du sol, de manière qu'on soit contraint d'y entrer par des marches »⁴⁸³, et d'autre part le construire en retrait par rapport à l'alignement des autres édifices de la place⁴⁸⁴. Ces derniers doivent à leur tour être construits de sorte qu'ils « n'embarrassent pas le temple mais qu'ils leur confèrent de l'autorité »⁴⁸⁵.

Ces caractéristiques s'appliquent seulement aux zones intérieures car dans les zones littorales elles peuvent participer à la vulnérabilité du port. L'église de la place principale garde dans ce cas un caractère éminemment défensif

« Pour le temple de l'église principale s'agissant d'un peuplement sur la côte qu'il soit édifié dans un endroit où il puisse être vu en sortant de la mer et que sa fabrique soit en partie comme défense du même port. »⁴⁸⁶

Le dialogue qui s'établit entre le bâti religieux et son environnement montre que dans la ville américaine de Philippe II, le temple se distingue en provoquant une rupture dans le rythme urbain au niveau du plan de la ville et de son profil ; sa suprématie ne s'exprime pas en termes de valeurs formelles intrinsèques mais par le rapport de supériorité que lui confèrent les autres bâtiments ainsi que par son omniprésence dans le tissu urbain.

La Compilation des lois des royaumes des Indes (1680)

Par sa nature éminemment casuistique, la législation indienne était conformée par de documents épars. En 1624, le Conseil des Indes charge Antonio de Leon Pinelo et Juan de Solorzano, deux juristes espagnols ayant vécu en Amérique, de réaliser la compilation des lois des Indes qui sera sanctionnée par Charles II en mai 1680. Organisé en neuf livres, ce texte synthétise les principes politiques en vigueur dans les colonies espagnoles. Les livres un, quatre et six, traitent de la foi catholique, des normes de peuplement et des droits, des

⁴⁸¹ *Ordenanzas de Felipe II [...], op.cit*, art. 118.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*, art. 124.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, art. 119.

devoirs et du statut de l'indigène respectivement. En cohérence avec les tendances déjà observées dans les législations précédentes, ce recueil porte beaucoup d'intérêt à la situation de l'indigène : sa protection, sa conversion et son intégration. Les dynamiques de peuplement et le système des *reducciones**, qui rassemblent et organisent les indiens en villages les confiant aux *voisins* des centres urbains, reste en vigueur. Toutefois, en vue de la protection des indiens, il est interdit aux espagnols de vivre ou même de séjourner dans les villages d'indiens pour plus d'une nuit.⁴⁸⁷ De cette interdiction, valable aussi pour les noirs, métis et mulâtres⁴⁸⁸, découle que les curés sont les seuls autorisés à vivre de façon permanente entre les indigènes⁴⁸⁹ ; ils sont chargés de façon exclusive et entière de leur conversion et de leur intégration culturelle par le biais de la foi et dans l'enceinte de l'église, construite « pour la doctrine et l'enseignement »⁴⁹⁰ des indiens.

Par rapport aux lois de Burgos, qui prévoyaient qu'indiens et espagnols vivent ensemble et assistent à la messe conjointement, cette modification renforce l'importance des hommes d'église et la part occupée par la religion dans le processus de transmission culturelle. Cependant, l'Eglise n'est pas autonome dans l'organisation de la vie religieuse.

L'extension du *Patronage* royal à l'Amérique confère à la Couronne espagnole le pouvoir spirituel sur les terres conquises. Le roi – à travers son Conseil, ses vice-rois et ses gouverneurs – assure la nomination des prêtres réguliers ou séculiers autorisés à évangéliser le Nouveau Monde⁴⁹¹. Avec cette prévalence du pouvoir civil sur l'Eglise, les prêtres deviennent des fonctionnaires soumis à l'autorité royale, et les représentants du roi – chargés eux aussi de l'extirpation de l'idolâtrie⁴⁹² par exemple – des pièces clés dans le processus de conversion.

Ainsi commence le premier livre, intitulé *De la foi catholique*:

« Dieu Notre Seigneur dans sa Miséricorde et sa Bonté infinies, a daigné nous donner sans que nous le méritions aucunement une si grande part de seigneurie de ce monde, qu'en plus de rassembler en notre personne royale plusieurs et grands royaumes qu'eurent nos glorieux progéniteurs, il a élargi notre Couronne

⁴⁸⁷ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias*, [...], *op.cit.*, L.4, t.9, l.6.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, L.6, t.3, l.21.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, L.6, t.9, l.16, l.17 et l.15.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, L.6, t.9, l.2.

⁴⁹¹ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias*, [...], *op.cit.*, L.1, t.1, l.10.

⁴⁹² *Ibid.*, L.1, t.1, l.6.

Royale a de grandes provinces et terres découvertes par Nous, et dominées vers les parties du Midi et du Ponant de nos royaumes, nous obligeant plus qu'aucun autre Prince à nous employer à son service et à la gloire de son Saint Nom et à user de toutes les forces et pouvoirs qu'il nous a donnés pour qu'il soit reconnu et adoré dans le monde entier comme le vrai Dieu. »⁴⁹³

Rappelons que l'acceptation de l'autorité du roi et l'adoption de la foi chrétienne sont les conditions *sine qua non* pour la pacification, point culminant de la stratégie espagnole pour la domination du territoire. Dans cet ordre d'idées, l'adhésion des Indiens à la foi catholique était nécessaire pour le contrôle des terres découvertes. Le premier livre de la Compilation, organise la vie religieuse jusqu'au moindre détail⁴⁹⁴ : sanctifier le jour de repos et de fête⁴⁹⁵, ne pas prendre le nom de Dieu en vain⁴⁹⁶, célébrer la fête de la Vierge et de celle du Saint Sacrement.

Le *Patronage* fait du projet évangélisateur un projet politique à part entière et de l'église un espace privilégié pour la réalisation de ce dernier. La stabilité du pouvoir tient en grande partie sur la mise en place effective des lieux de culte ; le roi se doit de la contrôler :

« Parce que notre intention est qu'on érige, institue, fonde et constitue toutes les Eglises Cathédrales, Paroissiales, Monastères, Hôpitaux et Eglises votives, lieux pieux et religieux, là où ils seraient nécessaires pour la prédication, doctrine enseignement et propagation de notre Sainte Foi Catholique Romaine, et aider avec notre *Real Hacienda* pour que cela soit effectif, et à Nous appartient le *Patronage* Ecclésiastique de toutes nos Indes, et avoir notice des endroits et lieux où ils doivent être fondés et sont nécessaires. Nous ordonnons, qu'on n'érige, ni qu'on fonde, ni qu'on constitue Eglise Cathédrale ni Paroissiale, Monastère, Hôpital, Eglise votive ni aucun autre lieux pieux ni religieux sans licence expresse de notre part. »⁴⁹⁷

⁴⁹³ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias, [...] op.cit.*, L.1, t.1, l.1.

Traduit par Anne Marie Sallenave dans: A. Chaparro Amaya, *Les archives de l'ambiguïté*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.77.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, L.1, t.2, l.12.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, L.1, t.2, l.17.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, L.1, t.2, l.25.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, art. 29.L.1, t.6, l.2.

Au titre du *Patronage*, le roi participe au financement de la construction des temples. Qu'il s'agisse d'une cathédrale ou d'une église paroissiale, le coût de construction du bâtiment se divise en trois tiers. Pour la cathédrale⁴⁹⁸, une partie est à la charge de la Couronne, une autre à la charge des *vecinos*⁴⁹⁹ ayant des *encomiendas** dans le diocèse, et une dernière à celle des indiens de l'évêché ou de l'archevêché. Dans le cas des églises paroissiales se trouvant dans une *encomienda**, les trois tiers seront répartis entre les *encomenderos** et les indiens ; s'il s'agit d'un village de la Couronne il y aura une partie supplémentaire à payer par le roi, l'apport des *vecinos* sans *encomienda** sera fixé en fonction de leurs revenus et l'apport des indiens sortira des tributs qu'ils payent à la Couronne. Cependant, la loi 5 stipule que dans tous les cas, la contribution de la Couronne ne peut être appliquée que pour la première érection du temple et ne se fera pas en cas d'agrandissement ou de déménagement.

En ce qui concerne la réglementation de développement urbain, la compilation de 1680 ne présente guère de modifications significatives par rapport aux *Ordenanzas de pueblamiento*. Les normes qui régissent la construction des églises dans les noyaux espagnols restent inchangées ; quant aux temples des villages indiens ou *reducciones**, la seule précision apportée est la suivante :

« Dans toutes les *reducciones**, même s'il y a peu d'indiens, on doit faire une église où l'on puisse dire la messe avec décence, et qu'elle ait une porte avec une clé. »⁵⁰⁰

Deux conséquences importantes découlent de cette normativité : la première est que la construction d'un temple résulte d'un besoin préalable qui doit être formulé par écrit. De plus, les visiteurs ecclésiastiques, présidents des Audiencias*, vice-rois et autres fonctionnaires, sont les maillons d'une longue chaîne bureaucratique d'information destinée à rendre compte au Conseil des Indes sur l'avancement des travaux entamés⁵⁰¹, sur la

⁴⁹⁸ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias*, [...], op.cit., L.1, t.2, l.2.

⁴⁹⁹ Dans les temps coloniaux, *vecino* était un titre nobilier qui donnait le droit de participer aux juntas de gouvernement. Ce titre était donné par la Couronne seulement aux hidalgos. Dans l'Amérique espagnole, vers 1750, ce terme est presque synonyme de blanc ou métis.

D.Bonnett Vélez, « De la Conformación de los pueblos de indios al surgimiento de las parroquias de vecinos. El caso de Altiplano cundiboyanense », dans: *Revista de estudios sociales*, n° 10, Bogotá, 2001, p.9-19.

⁵⁰⁰ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias*, [...], op.cit., L.4, t.3, l.3.

⁵⁰¹ *Ibid.*, L.1, t.2, l.14.

justification des sommes dépensées, sur la « décence »⁵⁰² des temples et sur leurs inventaires⁵⁰³. Tout cela donnant lieu à une masse documentaire très dense et abondante. Deuxième conséquence, la somme payée par le roi sera directement proportionnelle au niveau de richesse ou de pauvreté des *voisins* et des Indiens. Mais, le devoir royal de participer financièrement à la première érection d'un temple est indépendant de son droit d'octroyer ou de refuser les licences. Qu'elle subisse ou pas un coût, la Couronne a toujours le dernier mot au moment d'accepter ou de refuser un projet pour la construction d'une église. Mais les critères qui dictent ce choix restent très variables car ils ne correspondent pas à une donnée objective explicitée dans la législation.

L'analyse des principales législations destinées aux colonies espagnoles, montre que l'évangélisation est l'instrument de choix destiné à favoriser l'assujettissement des indiens à la Couronne espagnole. Dans ce contexte, le rituel devient loi à travers un cadre législatif très stricte et détaillé qui fait du temple le seul espace où cette transmission est possible. Paradoxalement, l'aspect formel de ce programme indispensable de la dynamique colonisatrice n'est pas pris en considération au moment de légiférer. De même, les matériaux, les techniques, les métiers, l'organisation du travail et d'autres aspects indissociables à la chaîne de valeur du temple, restent à la marge d'un cadre législatif qui se préoccupe surtout de mettre en place de réseau bureaucratique lui permettant d'assurer le contrôle exclusif de l'architecture religieuse.

Les documents issus de ces réseaux nous permettront de définir, dans une étude au cas par cas, d'une part quels critères entraient en jeu au moment d'autoriser la construction d'une église et d'autre part comment sont interprétés tous les aspects laissés dans l'ombre par la législation.

⁵⁰² *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias, [...], op.cit., L.1, t.2, l.16.*

⁵⁰³ *Ibid., L.1, t.2, l.20.*

B. Construire une église en Nouvelle Grenade

1. La chaîne bureaucratique

Comme nous l'avons vu, toute construction, agrandissement, déménagement ou remplacement d'église, doit faire l'objet d'une licence délivrée au préalable. Cette autorisation ne se donne qu'après un certain nombre de démarches mais son expédition ne met pas fin à la chaîne bureaucratique nécessaire pour l'érection ; elle conditionne le chantier mais n'entraîne pas sa mise en place effective, et encore moins son aboutissement. N'étant pas explicites dans la législation, les démarches nécessaires pour la construction d'une église seront définies par les usages et chacune d'entre elles laissera une trace au sein de l'archive. La récurrence de certaines de ces étapes, nous autorise à objectiver le processus de construction du temple et d'en dresser un modèle. Bien que récurrentes, ces étapes ne sont pas systématiques ; ce schéma reste donc idéal mais nous permet de reconstituer la chaîne de valeur du bâti religieux colonial et de rapprocher cette architecture de son contexte de production.

La définition de cette chaîne de valeur permet également de mieux cerner les acteurs qui y interviennent et leur niveau d'implication réel dans l'entreprise évangélisatrice ; celui-ci pourra alors être confronté avec la volonté politique traduite par la législation. Enfin, ce modèle peut nous servir de repère pour définir le caractère typique ou atypique de chaque chantier ainsi que la valeur et le coût financier et social entraîné par la construction d'une église.

L'expression d'un besoin

Le premier maillon de cette chaîne est toujours l'expression d'un besoin. Elle se formule par écrit et peut venir d'un membre de l'Eglise, du maître de fabrique du bâtiment, d'un fonctionnaire de la Couronne ou des *voisins*. Quel qu'il soit l'auteur, ce document est toujours destiné à justifier la nécessité et souvent l'urgence d'un lieu de culte *décent* à un endroit donné ; il rend compte d'une situation non souhaitable à laquelle la construction, réparation, déménagement ou reconstruction du temple est censée remédier.

Dans la mesure où la législation réclamait la présence d'un lieu de culte dans toute installation espagnole ou réserve indigène, nous n'avons pas de témoignages de *premières*

constructions au sens strict du terme ; la première construction, telle qu'exprimée dans le document, est en fait le remplacement d'un temple primitif – construit à titre provisoire avec des matériaux périssables et sans besoin de licence — par un bâtiment construit avec des matériaux plus nobles. La demande fait donc toujours allusion à un temple précédent ; elle en dresse un état des lieux et explique les problèmes qui en découlent pour le culte, pour les fidèles et pour la doctrine. Il s'agit d'un témoignage spontané né de l'évidence d'un besoin. Souvent frappant par sa tonalité, il traduit les attentes et parfois les espérances qui se cristallisent autour de la construction d'un temple. Il nous permet ainsi d'approcher la signification de cette architecture et son incidence sur son lieu d'implantation.

L'expertise

La lettre est adressée à l'Audience* qui, selon le cas, traitera directement la demande ou l'adressera au Conseil de Séville. A la réception du document, l'Audience* demandera une expertise afin de corroborer cette information. Pour cela elle désignera au maximum trois « personnes expertes » afin qu'elles donnent leur avis objectif.

Une fois notifiés, les experts désignés vont sur place accompagnés d'un notaire ou d'un procureur, du curé et des témoins. Il en sortira un document public rédigé par le notaire. Tout d'abord, les experts visiteront le temple primitif et, selon la nature des travaux, ils décideront sur la l'urgence du chantier, sur la viabilité d'une consolidation ou d'un agrandissement, ou sur la nécessité d'une reconstruction. Seront passés en revue les matériaux de la construction primitive afin d'étudier la possibilité de leur emploi pour la nouvelle.

S'ensuit une description plutôt technique des travaux à réaliser : d'une part le gros œuvre en maçonnerie et d'autre part le second-œuvre en charpenterie. Par exemple pour la reconstruction d'un temple, on trouvera ses dimensions générales, la profondeur de ses soubassements, l'épaisseur et la hauteur de ses murs et ses matériaux de construction. Seront aussi précisées les techniques de couvrement à employer et la nature des organes de stabilité ainsi que leur distribution. La dernière partie du document concerne la main d'œuvre nécessaire au transport ou à la fabrication sur place des matériaux. Parfois, un plan – ou autre document graphique – et une estimation du coût de l'entreprise sont annexés au document. Ce document explique le choix des matériaux et des techniques de construction ; il nous renseigne également sur les usages locaux associés à la production d'espaces

architecturés. Selon le cas, le contenu du message et le langage employé, autant dans le discours que dans le matériel graphique qui peut l'accompagner, sont plus ou moins clairs, précis et détaillés. Leur analyse nous renseigne de façon indirecte sur le niveau de savoir-faire et d'expérience de ces « personnes expertes » dont le statut, nous le verrons plus loin, n'est jamais univoque.

L'appel d'offre

Parce qu'elle fixe les conditions que le maître d'œuvre du chantier devra exécuter, l'expertise tient lieu de cahier de charges et sera incluse dans l'appel d'offre. Pour ce dernier, la procédure est toujours la même : le notaire confie le cahier des charges à un crieur public qui annonce son contenu sur la place centrale du lieu concerné ou de la ville la plus proche. Les annonces se font une fois par jour, à un moment de forte affluence et pendant un laps de temps variable, défini au préalable par l'Audience*. Chacune de ces annonces donne lieu à un procès-verbal établi par le notaire en présence de témoins ; il contient la date et le lieu de l'annonce, le nom des témoins, le nom du crieur, et, le cas échéant, le nom ou les noms des candidats ayant répondu. En absence de candidats, cas assez fréquent, l'Audience* accorde un délai supplémentaire ; ce cycle va se renouveler autant de fois que nécessaire jusqu'à l'attribution du marché. Il s'agit d'un indice très éloquent sur la disponibilité de possibles maîtres d'œuvre dont l'absence retarde sérieusement la mise en place effective du chantier.

Les réponses et la concurrence

L'éventuelle réponse à l'appel d'offre se formule par écrit, à titre collectif ou individuel, selon une structure relativement fixe : présentation du candidat avec son nom, son prénom, son lieu d'habitation et son métier, engagement explicite réaliser et à achever l'œuvre selon les conditions requises et finalement formulation de ses propres conditions. Ces dernières concernent d'abord le coût du chantier et les délais de paiement, généralement distribués en trois tiers : le premier lors de la mise en place du chantier, le deuxième une fois les fondations arasées, et le dernier à la fin du chantier.

La deuxième condition concerne la main d'œuvre ; dans le cas des réductions – qu'elles appartiennent à la Couronne ou qu'elles soient confiées à des *encomenderos** – il est stipulé

que cette main d'œuvre sera indigène et qu'elle ne touchera aucun salaire pour son travail : les indiens payent ainsi leur contribution obligatoire pour la construction des églises.

Le document est envoyé à l'Audience* qui décidera de sa recevabilité ou de son irrecevabilité. En cas de refus, le procureur donnera un avis motivé sur la question ; l'offre pourra être renouvelée et adaptée. En cas d'acceptation, la proposition est intégrée dans l'annonce publique qui se poursuit selon les délais stipulés. Pendant ce laps de temps, d'autres artisans ont la possibilité de se présenter en faisant une deuxième offre dont l'acceptation entraîne la révocation de la précédente. S'établit alors une forte concurrence entre deux ou trois candidats qui, basés notamment sur des critères de prix, feront à tour de rôle des contrepropositions. Cet échange se traduira par un rabais considérable au prix initial du chantier.

Conclusion du marché

Après expiration du délai prévu, le marché est attribué par un acte public tenu dans la maison de l'Audience*. Il donne lieu à un procès-verbal rédigé par l'*escibano* selon une structure assez stable. La date, le lieu et le nom des personnes présentes à l'acte – les autorités civiles, au moins un représentant de l'Eglise, des témoins et le maître d'œuvre – sont suivis de la description du déroulement de la commande et de toutes les offres faites depuis l'ouverture du marché afin de justifier son attribution.

Le contrat se distingue du projet dans la mesure où sur le premier figurent le cahier des charges ainsi que les conditions imposées par le maître d'œuvre qui doit par ailleurs présenter des garants. A travers un certificat juré annexé au contrat, ces derniers s'obligent à répondre avec leurs biens en cas de non-respect des conditions du contrat.

Les démarches fiscales

Parallèlement aux étapes qu'on vient de décrire, l'Audience* déclenche les démarches fiscales. Dans le cas des villages en *encomienda**, un procureur sera chargé de saisir les revenus des *voisins* afin de récupérer leur contribution obligatoire – variable selon les cas stipulés par la loi – pour la construction de l'Eglise. Les *voisins* ont la possibilité de contester cette saisie par une lettre adressée au vice-roi. Cette demande, assez fréquente, est à son tour adressée au procureur ; en cas de refus, le *voisin* peut faire appel, ce qui signifie un retard dans la construction du bâtiment.

En juillet 1646, Bernardino Maecha, curé chargé de la doctrine à Pacho (Cundinamarca) demande la reconstruction du temple de ce village d'indiens par une lettre⁵⁰⁴ adressée au président de l'Audience*. Dès la réception de ce courrier et sans expertise préalable, l'Audience* ordonne la saisie des revenus des deux *encomenderos** du village⁵⁰⁵. L'appel d'offre sera lancé en mai 1647 et ne recevra qu'une réponse formulée en novembre de la même année par Miguel de Espinosa, charpentier⁵⁰⁶. Le projet et les conditions d'Espinosa, seront admis quelques jours plus tard, mais le chantier ne commencera qu'en 1655⁵⁰⁷ à cause des démarches dilatoires entamées par les *encomenderos**⁵⁰⁸.

Les étapes que nous venons de décrire ne se reflètent pas systématiquement sur les documents et ne se présentent pas non plus de façon séquentielle. Dans les faits, il se peut qu'une ou plusieurs de ces formalités soient contournées ou omises. De même, au delà des délais entraînés par chacune des étapes, il est rare que la procédure suive son cours de façon constante : l'aboutissement d'une des étapes n'entraîne pas automatiquement le déclenchement de l'étape suivante, le projet ou même le chantier subissent avec fréquence des interruptions causées par la lenteur de l'administration ou par l'obstruction d'une des parties, qui peuvent se maintenir pendant un laps de temps très significatif. Ce modèle est applicable aussi bien pour la construction d'églises de villages que pour la construction d'églises de villes. La seule distinction est que dans le cas des cathédrales, quelques décisions comme le choix du maître d'œuvre ou du plan, ne se prennent pas au niveau de l'Audience* mais à Séville au Conseil des Indes. Dans ce cas, l'Audience* sera chargée d'exécuter les directives du Conseil, ce qui signifie un ralentissement supplémentaire de la chaîne.

De l'étude des documents issus de toutes ces démarches, il ressort que la construction d'une église en Nouvelle Grenade est un effort considérable ; indépendamment de sa taille ou du contexte dans lequel elle se fixe, son aboutissement apparaît presque comme un exploit car soumis à de multiples aléas.

⁵⁰⁴ AGN, COLONIA, FI 05-31, f. 985r. Lettre du curé de Pacho demandant la reconstruction de l'église, Bernardino Maecha, Pacho, 28 juillet 1646.

⁵⁰⁵ AGN, COLONIA, FI 05-31, f. 985v. Réponse de l'Audience* de Santafé à Bernardino Maecha, Forez de Ocariz, Santafé, 28 octobre 1646.

⁵⁰⁶ AGN, COLONIA, FI 05-31, f. 955r. Proposition de marché pour la construction de l'église de Pacho, Miguel de Espinosa, Santafé, 27 novembre 1647.

⁵⁰⁷ AGN, COLONIA, FI 05-31, f. 1004r. Mémoire du coût du chantier de l'église de Pacho, Bernardino Maecha, Santafé, 8 juillet 1670.

⁵⁰⁸ AGN, COLONIA, FI 05-31, f. 1000r. Lettre du curé de Pacho, Bernardino Maecha, Pacho, 1650.

2. Des situations de crise

Comme nous l'avons vu, la loi rend obligatoire la présence d'un temple dans toute agglomération ; cependant l'absence de celui-ci ne suffit pas à justifier sa construction. Les actes des *cabildos** conservés dans les archives historiques de Boyacá (Tunja) nous renseignent sur les enjeux de la pratique religieuse et justifient la nécessité des temples comme un moyen de réponse à une situation de crise.

Fondée le 6 août 1539 par le capitaine Gonzalo Suarez Rendón, la ville de Tunja fut une des plus importantes du Nouveau Royaume de Grenade, car, malgré son isolement géographique, elle occupait une place stratégique sur la route du Dorado. Selon Santiago Sebastián Tunja est la « première ville de la Nouvelle Grenade à avoir une conscience artistique »⁵⁰⁹. Si cette affirmation nous semble trop catégorique, il est vrai Tunja était une ville cosmopolite et un des principaux centres de production artistique de la Nouvelle Grenade⁵¹⁰.

Maladies et sécheresse

Pendant les années 1600 la ville de Tunja et sa province se confrontent à des problèmes sanitaires et économiques considérables. Située sur un haut plateau au climat sec semi-aride, à 2700 mètres d'altitude, elle traverse des vagues de sécheresse en 1573⁵¹¹, 1621⁵¹², 1652⁵¹³, 1677⁵¹⁴ et 1694⁵¹⁵. Le manque d'eau a contribué également au développement de maladies. Des épidémies de peste et de variole affectent la région et provoquent des morts massives pendant les années 1580, 1620, 1630, 1650 et 1670. Le 19 décembre 1651 le capitaine Alonso Gomez Merchán décrit une situation critique :

« La peste et la variole affectent une grande partie de la population, notamment les pauvres de sorte que l'on peut voir les morts dans les couvents et dans les églises »⁵¹⁶

⁵⁰⁹ S. Sebastián López, *Itinerarios artísticos de la Nueva Granada*, op.cit., p.106.

⁵¹⁰ J. M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1989.

⁵¹¹ AHB, CAB 4-94, f. 271-273. Acte du Cabildo, Juan Ruiz, Tunja, 9 juin 1573.

⁵¹² AHB, CAB 13-116, f. 98-99. Acte du Cabildo, Gonzalo Suarez, Tunja, 6 juin 1621.

⁵¹³ AHB, CAB 18-151, f. 314-315. Acte du Cabildo, Gonzalo Suarez, Tunja, 16 janvier 1652.

⁵¹⁴ AHB, CAB 21-47, f. 66-68. Acte du Cabildo, Juan de Dios, Tunja, 8 octobre 1675.

⁵¹⁵ AHB, CAB 22-175, f. 226-227. Acte du Cabildo, Francisco de Trujillo, Tunja, 20 novembre 1694.

⁵¹⁶ AHB, CAB 18-146, f. 305. Acte du Cabildo, Juan de Medrano, Tunja, 11 décembre 1651.

Les difficultés climatiques sanitaires et économiques se succèdent et imposent la nécessité de temples. Cependant, ces mêmes difficultés entraînent l'insolvabilité des *encomenderos** et de la Couronne mais aussi une pénurie de main d'œuvre et de matières premières, notamment de bois, principal matériau de construction en Nouvelle Grenade : Dans les années 1565-1566, malgré l'urgence d'un édifice pour le culte, le chantier de cathédrale de Tunja est ralenti : au manque de moyens pour la fabrication de la brique et pour l'achat des matières premières⁵¹⁷ s'ajoutent une importante la pénurie de bois et de main d'œuvre indigène⁵¹⁸. Des cas analogues, allant jusqu'à l'interruption du chantier, sont monnaie courante autant dans les grandes villes que dans les peuplements indigènes. Il s'agit d'une crise systémique qui à la fois freine et rend nécessaire la construction et l'entretien des bâtiments et, plus globalement, le développement de l'architecture religieuse.

Le rituel comme solution

Plusieurs auteurs dont Francisco Gil Tovar, soulèvent dans l'Amérique hispanique une mentalité très ancrée dans le Moyen Âge.

« Même si les grandes découvertes géographiques ainsi que la conquête furent des faits de la Renaissance, l'immense majorité des hommes qui les ont réalisés avaient une mentalité typiquement médiévale ; et du Moyen Âge ils ont reçu l'élan formidable qui les a lancés à l'aventure. Leur culture, médiévale aussi, était surtout une culture religieuse. »⁵¹⁹

Les décisions prises par le *cabildo** de Tunja pour faire face à la détresse trahissent cet ancrage ; elles consistent souvent à invoquer les saints, Dieu et la Vierge à travers différents rites dont le plus fréquent est la neuvaine, accomplie en l'honneur de la Vierge du Rosaire, pour le rétablissement de la ville ainsi que pour l'âme des défunts. Ces actes de prière et de vénération impliquent toute la communauté puisque l'assistance aux messes et sermons qui se faisaient dans ce cadre, était obligatoire pour toute la ville⁵²⁰.

Un autre rituel collectif très ancré dans les us espagnols est la procession qui prit beaucoup d'ampleur après le Concile de Trente et fut aussi exportée en Amérique. L'utilité de ce rituel

⁵¹⁷ AHB, CAB 3-79, f. 237-243. Acte du Cabildo, Lope de Orozco, Tunja, [illisible] 1566.

⁵¹⁸ AHB, CAB 3-99, n.p., Acte du Cabildo, Lope de Orozco, Tunja, [illisible] 1566.

⁵¹⁹ F. Gil Tovar, « El arte en la España de los conquistadores », dans: Coll., *Historia del arte colombiano*, op.cit., t. IV, p.663.

⁵²⁰ AHB, CAB 13-118, f. 100-102. Acte du Cabildo, Gonzalo Suarez, Tunja, 19 mars 1621.

se trouve clairement explicitée dans l'acte du *cabildo** réuni le 6 mars 1621 où on propose de

« Supplier Dieu notre Seigneur de s'apitoyer de son peuple et de pardonner les torts que la susdite ville [Tunja] aurait. Il convient de faire des processions et actes de pénitence et, pour obtenir miséricorde de Dieu Notre Seigneur, il sied qu'ils se fassent par l'intermédiaire de sa très sainte mère Notre Dame du Rosaire, qui se trouve à Saint Dominique. »⁵²¹

Ainsi exprimée, cette décision illustre les propos de Gil Tovar : à un problème sanitaire on trouve une explication morale ; les solutions doivent passer par des actes de mortification à travers lesquels on cherche l'indulgence divine. « Culture religieuse », certes, mais encore la théâtralité même de l'acte énoncé reflète une mentalité contre-réformiste, une culture baroque.

A la lecture des actes, on ressent, notamment pendant les années 1550, un besoin urgent de temples, de monastères et d'évangélistes pour la transmission de la doctrine chrétienne aux Indiens. Un des nombreux documents exprimant ce type de besoin est l'acte du *cabildo** réuni le 27 Mars 1554⁵²² où l'on décide des instructions qui seront données à Pedro Colmenares, chargé de plaider la cause de la ville auprès du Conseil des Indes. Les membres du *cabildo** réclament plus de moyens pour financer la construction et l'ornementation des églises ainsi l'envoi de prêtres Franciscains et Dominicains.

Concurrencer et combattre la gentilité

A la construction de temples et monastères s'ajoute la sacralisation des espaces publics. En 1575, et sous les ordres de l'Audience* de Santafé on décide d'installer une croix sur la place de chaque village⁵²³. L'Audience* donne également quelques instructions concernant l'enseignement de la religion : les prêtres occupés du catéchisme doivent être calmes et bienveillants auprès de indiens, considérés comme « des gens fragiles et récemment convertis que l'on souhaite amener à la Sainte foi pour la vraie connaissance de la loi évangélique »⁵²⁴. Conscients de la fragilité de la nouvelle religion dans l'esprit des locaux, les représentants de la Couronne, non sans une certaine naïveté, voulaient la transmettre dans

⁵²¹ AHB, CAB 13-116, f. 98-99. Acte du Cabildo, Gonzalo Suarez, Tunja, 6 mars 1621.

⁵²² AHB, CAB 01-118, f. 267-272. Acte du Cabildo, Francisco Salguero, Tunja, 27 mars 1554.

⁵²³ AHB, CAB 01-104, f. 191-212. Acte du Cabildo, Juan de Albicez, Tunja, [illisible] 1575.

⁵²⁴ *Ibid.*

un climat paisible et amical afin d'obtenir leur adhésion véritable. En effet, la pratique des cultes païens, supposait une concurrence pour le catholicisme et, en conséquence, devait être combattue. Au même temps qu'il prône un catéchisme persuasif, le *cabildo** de Tunja, interdit formellement la construction de temples païens et le port de *tunjos** sur les pièces d'habillement. S'ajoute à cela un ordre pour que les indiens baptisés et sachant parler le castillan habitent ensemble car, disent les actes, après le baptême ils risquent de reprendre le nom de leur gentilité et donc de revenir à celle-ci.⁵²⁵

3. L'acceptation des structures importées

Dans la Tierra Firme : échec du rassemblement

En 1743 Francisco del Campo, *corregidor** de Valle de Upar adresse un compte-rendu⁵²⁶ à Don Sebastián de Eslava, alors vice-roi de la Nouvelle Grenade.

« J'ai reconnu et vu que dans les villages de Santo Thomas de Villanueva et San Lucas del Molino et ses annexes San Agustin de Farias et Santa Cruz de Urumita [les indiens] vivent rationnellement biens instruits dans la doctrine chrétienne et affectés dans la foi catholique et qu'ils ont leurs églises solides et couvertes en tuile et bien ornées [...]. J'informe également à Votre Excellence l'état lamentable des indiens de la de la nation Arauaca qui habitent dans la Sierra Nevada dans le village de San Isidro (alias Atanquez) [sic.] et annexé à celui de Santo Thomas de Villa Nueva [...]. Il n'y a pas un indien parmi eux qui sache se signer ni quoi que ce soit sur la doctrine chrétienne. Raison pour laquelle ils vivent tellement absorbés par leurs rites, et étrangers à la foi catholique qu'il n'y a pas de langue pour l'expliquer et je dirai seulement [...] que dans leur église on ne trouve pas une sépulture, ni on remarque qu'aucun d'entre eux ne meure si ce n'est pendu, parce que cela est comme une règle chez eux, car après que la maladie les fatigue ils ont pour repos ce barbarisme. »⁵²⁷

⁵²⁵ AHB, CAB 01-104, f. 191-212, *op.cit.*

⁵²⁶ AGN, COLONIA, FI 21-02, f. 13r-17r. Copie du compte-rendu de la doctrine fait par le *corregidor** du Valle de Upar, Sebastián de Eslava, Valle de Upar, 24 mars, 1743.

⁵²⁷ *Ibid.*, f. 15r

Le village de Santo Tomas de Villanueva et ses annexes se situent dans l'actuel département de la Guajira, anciennement territoire de *Tierra Firme* qui fut, rappelons-le, découvert entre 1499 et 1510 et colonisé entre 1510 et 1550.

Ce rapport montre que la lutte contre la gentilité se poursuit jusqu'à des dates très tardives et que, même dans les premières régions découvertes, les croyances et les rites anciens cohabitent avec un catholicisme superficiel implanté de façon ponctuelle.

Eslava poursuit :

« Cause, monsieur celui-ci et tant d'autres [barbarismes] la non-assistance du pasteur, car seulement une ou deux fois par an, pour une durée de huit jours plus ou moins, va le curé leur faire une visite. »⁵²⁸

Tout comme les lois indiennes, ce témoignage présente le prêtre comme un acteur indispensable de la transmission religieuse et donc du message civilisateur ; son absence suffit à expliquer la persistance de rites païens dans le village de San Isidro, pourtant pourvu d'une église et fondé, d'après Eslava, en bonne et due forme.

Dans les mêmes contrées, d'autres populations sont concernées par le problème :

« Il est aussi véridique que mitoyens à ceux-là [les indiens de la nation Arauaca] dans la même Sierra il y a un nombre copieux d'indiens gentils et d'autres qui ont été confiés [*encomendados*]. Et parce qu'on les a rassemblés ils ont tué l'encomedero avec du poison, et ils se sont retirés à la partie inculte de la Sierra où ils ont perdu de vue l'enseignement et la doctrine qu'ils avaient précédemment [...]. Jusqu'au jour où un curé qui est parti de San Lucas del Molino avec son ardente charité les a attirés vers l'aval de la Sierra où ils se sont tous présentés, et ils ont été amenés à faire, depuis plusieurs années, du commerce avec les *voisins* de cette ville, mais avec tant de malheur qu'on n'a jamais donné de providence formelle pour leur maintenir la pâture spirituelle dans un peuplement ni une église permanente raison pour laquelle ils sont toujours à errer malgré le fait que messieurs les évêques ont fait visite et donné des providences pour qu'un prêtre assiste, lequel n'a pas été stable par manque de *congrua*, par manque de vases sacrés, ornements et cloches pour l'église [...] et seulement de temps en temps dans une petite maison qu'on imagine être une église on rassemble quelques indiens pendant une durée de huit jours, il peut se

⁵²⁸ AGN, COLONIA, FI 21-02, op.cit., f.15.

passer douze ans sans que cela arrive, chose que j'ai constatée non seulement dans le temps présent mais aussi au cours de plus de treize ans de voisinage. »⁵²⁹

L'idée d'un catéchisme dont l'efficacité repose sur la persévérance et la régularité revient comme un *leitmotiv* ; une stratégie d'évangélisation qui échoue, selon le corregidor*, par des moyens financiers insuffisants empêchant d'assurer *l'entretien décent* du prêtre et du temple. Mais cette déclaration est l'aveu involontaire d'un deuxième échec : celui d'un système de colonisation qui reposait sur le rassemblement des populations indigènes à l'intérieur de petites unités urbaines – foyers civilisateurs – appelées selon les cas et les périodes villages, *reducciones**, ou *encomiendas**.

« Parce qu'on les a rassemblés, ils ont tué l'*encomendero** ». Ce rapport de cause à effet révèle l'affrontement entre deux modes de vie : les indiens en question – que l'on n'arrive même pas à identifier en tant que nation tellement leur situation est confuse aux yeux de l'Espagnol – ont résisté face aux initiatives visant le regroupement et furent en conséquence difficiles à dominer : l'échec du rassembleur, repose sur le refus de l'autre à être rassemblé. En effet, dans la stratégie espagnole de peuplement, avant d'adhérer au culte, il fallait adhérer à l'idée même de « rassemblement permanent », à l'idée de ville. Faute de quoi ces *misérables, ces barbares*, restaient à *errer dans la partie inculte* de la Sierra.

Le raisonnement, tel qu'il est construit, reflète la pensée espagnole : la vie ambulante s'oppose au *vivre ensemble* et donc au partage d'un même mode de vie qui ne peut se faire que dans le cadre d'une agglomération, signe et forme concrète, ici, presque symbole, d'une société civilisée. Les solutions mises en place, confirment l'ancrage profond de cette pensée où la clé du succès de la conquête semble être le rassemblement

« Avec cette expérience [treize ans de voisinage] j'ai tiré des plans pour assujettir toute cette nation aux commandements d'un indien dont on dit qu'il a de l'habileté et qu'il est d'entier respect parmi eux, en lui donnant des facultés pour qu'il puisse les réunir dans une situation car avec la confusion qu'implique le fait d'avoir parmi eux plusieurs caciques et capitaines chacun tire de son côté et divisés on ne pourra jamais les réunir ni les assister. »⁵³⁰

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ AGN, COLONIA, FI 21-02, *op.cit.*, f.15r-16v.

Ruggiero Romano attribue la victoire de Cortez au Mexique et de Pizarro au Pérou à l'existence préalable d'une structure étatique dans ces régions.

« En Amérique les anciens "Empires" dominaient rigoureusement de nombreuses populations. Pour celles-ci, très souvent, subir la domination espagnole, c'était accepter naïvement [...] et un peu trop hâtivement de remplacer l'ancien "señorio" par un autre. »⁵³¹

Pour gouverner dans des zones dominées par un Etat, il suffisait de se substituer à la tête de l'empire avec la collaboration de ses opposants ; mais face à l'absence d'un empire, la méthode choisie est de désigner un chef consenti par tous.

Quelle conclusion en tirer dans le domaine de l'architecture ? En abordant la possibilité de l'acceptation *pacifique* d'un système tel que l'*encomienda**, caractérisée par « le travail forcé »⁵³², Romano touche au lien entre la structuration des sociétés indigènes et la possibilité d'existence d'une architecture monumentale :

« Les habitants d'un empire comme celui de l'Inca étaient déjà habitués aux "corvées" pour l'empereur, ou pour les temples du Soleil et de la Lune. Le transfert (de l'empereur sur l'*encomendero**), certes ne s'effectua pas paisiblement, mais il fut possible quitte à recourir à la violence. En revanche, sur les populations sans encadrement étatique, libres, la violence ne pouvait suffire. »⁵³³

Dans la zone de Bogota

En mars 1630 Bartolomé de Orozco, charpentier, demande à l'Audience* de Santafé de lui attribuer des indiens pour la construction de l'église de Tibaguyas (Engativá, Cundinamarca) village d'indiens composé de plusieurs *encomiendas**. En réponse, Juan de Padilla, juge à l'Audience*, ordonne aux *encomenderos** de :

« Donner à Bartolomé de Orozco [...] tous les indiens qui seraient nécessaires pour aider à faire la chaux et la brique et apporter de la pierre, de l'eau, du sable et de la terre et faire la tuile, la faire cuire et apporter les branches et les bois épais et menus et qu'ils aident dans le chantier *comme c'est la coutume dans les*

⁵³¹ R. Romano, *Les conquistadores*, op.cit., p.15.

⁵³² Pour Romano le système de l'*encomienda** est une transposition dans le Nouveau Monde du système féodal européen. R. Romano, *Les conquistadores*, op.cit., p.46-54.

⁵³³ *Ibid.*, p.47.

autres églises qui ont été faites et se font dans ce royaume [je souligne] [...] de telle sorte que l'absence desdits indiens ne soit pas un empêchement pour la poursuite dudit chantier ni que ce dernier ne s'arrête sous aucun prétexte parce que avec leur aide et leurs services les indiens doivent venir les jours ordinaires et doivent rester dans le chantier *sans aucune paye* [je souligne] et pour cela il doivent être contraints. »⁵³⁴

Le travail forcé est imposé dans ce cas par des voies officielles. Mais selon quelles modalités s'exerce la contrainte ? Nous trouvons la réponse plus loin dans le document :

« Que les donneurs d'ordres de chaque village[...] fassent pression sur lesdits indiens pour que les jours ordinaires ils s'occupent et travaillent dans le chantier et l'édifice de ladite église de Tibaguyas chose pour laquelle va se nommer un indien sagace de bonne raison le plus utile et soigneux et diligent qui semblerait le plus apte aux yeux dudit *corregidor** ou dudit Bartolomé de Orozco et que cet indien ait autorité de justice⁵³⁵ pour qu'il fasse travailler lesdits indiens et qu'il assiste avec eux en tant que contremaitre et qu'il les pousse avec pression à se présenter [...] et on ordonne audits *encomenderos**, administrateurs et toute autre personne qu'ils ne le retiennent ni le gênent ni le perturbent de quelque façon que ce soit [...] et s'ils l'empêchaient et le retenaient que ledit *corregidor** de naturels puisse agir contre eux et contre les rebelles. »⁵³⁶

Encore une fois, la démarche consiste à se reposer sur la structure interne du groupe qu'on prétend dominer, en désignant un chef consensuel et en tirant parti de son autorité. L'insistance sur le caractère coercitif que doit revêtir cette entreprise, laisse entendre la difficulté des espagnols à organiser le travail indigène au sein du chantier, travail qui par ailleurs, s'avère indispensable.

Quelle est l'efficacité de cette méthode ? Le contrat pour la construction de l'église en question, signé le 11 mars 1630⁵³⁷ stipule que le bâtiment doit avoir 6 verges espagnoles de hauteur, 56 de longueur et 10 de largeur ; il s'agit d'une église de taille moyenne et de

⁵³⁴ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.779r. Ordre de l'Audience* de Santafé, Rodrigo Zapata, 11 mars 1630.

⁵³⁵ ndt : *vara alta de justicia* dans le texte. L'expression *vara alta* peut désigner soit un bâton de commandement comme insigne d'autorité, soit l'autorité elle-même basée sur le prestige qui permet d'exercer une forte influence. « vara », dans: Real Diccionario de la lengua Española, 2001.

⁵³⁶ AGN, COLONIA, FI 04-8, *op.cit.*, f.779v-780r.

⁵³⁷ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.770r-774v. Contrat pour la construction de l'église d'Engativá, Rodrigo Zapata, Santafé, 11 mars 1630.

structure assez simple dont le chantier est prévu pour s'étendre sur trois ans. Mais comme le témoigne le certificat délivré par Francisco de Robles en juillet 1647⁵³⁸, l'église met plus de dix-sept ans à se construire.

Occupé dans la construction de l'église de Bogota, Orozco désiste du chantier de l'église du village en 1634 et propose que Matias de Santiago, maçon, le remplace⁵³⁹. L'Audience* accepte cette proposition sous réserve que Santiago présente les garants de rigueur.

Il n'y a, dans la liasse, aucune communication entre 1634 et 1641, date à laquelle Orozco déclare⁵⁴⁰, certificat à l'appui, que les ciments de l'église sont à ras du sol et demande en conséquence le paiement du deuxième tiers du cout total du chantier.

En 1643, le protecteur des naturels en qualité de porte-parole des indigènes oppose un recours pour qu'Orozco soit déchu de sa responsabilité sur le chantier et de son salaire. Les indiens proposent en échange de s'occuper eux-mêmes de la construction de l'église et déclarent l'avoir fait pendant l'absence du charpentier entre 1634 et 1641. Nous apprenons que le transfert du chantier ne s'est jamais effectué, car Matias de Santiago n'a pas présenté de garants. De plus, dans une communication postérieure, Orozco est accusé de mauvais traitements sur les indiens pendant le temps qu'il s'est occupé du chantier⁵⁴¹. De son côté, le charpentier dément ce que d'après lui ne sont que des prétextes des indigènes pour ne pas répondre à leurs obligations et justifie les mauvais traitements sur les indiens par la réticence de ces derniers vis-à-vis du travail. Enfin, Orozco demande à ce que les indiens soient contraints de « descendre de la montagne », de couper et mettre le bois au pied du chantier afin que lui et ses officiers puissent mener à bien leur travail et conclure l'église.⁵⁴²

Le contenu de la liasse ne nous permet pas d'établir avec certitude laquelle des deux versions est véridique. Cependant, le discours du protecteur laisse entendre que les Indiens ne s'opposent pas au travail en tant que tel, mais à la corvée et aux rapports hiérarchiques au sein du chantier ; c'est-à-dire au système de travail forcé et aux types de rapports de

⁵³⁸ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.816r. Certificat, Francisco de Robles, Engativá, 21 juillet 1647.

⁵³⁹ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.785r. Bartolomé de Orozco désiste de la construction de l'église d'Engativá, Bartolomé de Orozco, Santafé, 6 février 1634.

⁵⁴⁰ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.789r. Bartolomé de Orozco rend compte de l'avancement du chantier de l'église d'Engativá, Bartolomé de Orozco, Santafé, 9 janvier 1641.

⁵⁴¹ AGN, COLONIA, FI 04-8, f.801. Communication du protecteur des indigènes, Sancho de Torres, Santafé, 12 septembre 1643.

⁵⁴² AGN, COLONIA, FI 04-8, f.803. Bartolomé de Orozco se défend des accusations du protecteur, Bartolomé de Orozco, Santafé, 22 septembre 1643.

production qui en découlent. Le retard du chantier est donc provoqué par une incompatibilité entre l'organisation du travail indigène et celle imposé par le cahier des charges.

Dans le modèle de ville importé par les Espagnols, l'église est le bâtiment à plus forte charge symbolique : symbole de la loi religieuse qui légitime l'existence d'un Etat, mais aussi, affirmation formelle de la légitimité d'un mode de vie et d'une organisation sociale. La question de la participation indigène dans l'architecture importée d'Europe, doit donc impliquer une réflexion préalable sur l'acceptation de ce que cette dernière représente, et des systèmes de production qui la rendent possible.

La question de la présence indigène

Le hiatus que nous avons signalé entre 1634 et 1641 est très significatif : il peut bien sûr s'expliquer par la perte de quelques feuilles de la liasse avant sa numérotation et son indexation. Mais dans ce cas, assez fréquent, il est habituel de trouver dans les documents conservés, des allusions aux documents égarés, ou au moins des certifications visant à prouver une activité pendant les périodes concernées, notamment en cas de litige. Or, dans les allégations d'Orozco il n'y a aucune référence à des documents produits entre 1634 et 1641. Dans une société qui croit si fermement au « geste formel de l'écriture »⁵⁴³ il est difficile d'imaginer que le charpentier espagnol ait travaillé pendant sept ans sans rien écrire. Cette éventualité est plus concevable chez les indigènes qui, issus d'une tradition orale, n'ont recours à l'écrit et ni aux institutions de l'Autre qu'au moment d'interagir avec ce dernier ou de s'en défendre. Le travail géré par un groupe d'indigènes, comme semble être le cas présent, ne laisserait pas de traces écrites.

L'histoire de l'art de la Nouvelle Grenade a résolu très vite la question de l'influence et de la participation indigène :

« Dans la Nouvelle Grenade l'Espagnol était en règle générale, un fonctionnaire, un *encomendero** ou un militaire, sans hauts blasons pouvant craindre l'impureté du sang par mélange ; et l'indien, sans une tradition brillante comme celle de l'Inca ou de l'Aztèque, *n'avait pas de raisons d'avoir la fierté que*

⁵⁴³ R. Romano, *Les conquistadores*, op.cit., p.40.

l'histoire avait conférée auxdits groupes [je souligne]. En conclusion, la fusion a été plus facile et de cette fusion est né un peuple moyen prêt à donner un art à sa mesure. [...] Dans l'art colombien de la période coloniale et vice-royale, n'existe pas cette présence vive et puissante de l'indigène que l'on peut constater dans l'école de Cuzco, de Quito ou de Mexico [...].

L'immense majorité de ce que nous connaissons de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des arts décoratifs de ces siècles en Nouvelle Grenade, a été réalisé par des *criollos**. [...] Et l'indien très vite intégré avec le blanc par métissage, et donc *disparu en tant qu'indien* [je souligne], compte à peine pour cette même raison même s'il a laissé des traces de son sens de la géométrie et de la couleur dans les œuvres ornementales. »⁵⁴⁴

L'historiographie, fortement inspirée par la chronique espagnole, a dressé le tableau d'un indien qui, conscient de sa propre historicité et résigné face à sa propre médiocrité, ne trouve pas des raisons pour défendre sa culture et finit par s'effacer.

L'argument n'est pas acceptable. *La disparition* est sans doute le prix que l'indien a dû payer en s'extrayant des systèmes qui donnent naissance au document. Mais l'ensevelissement historique se produit au niveau du geste historiographique lui-même : l'historiographie occidentale est fondée sur un système qui consiste à approcher l'Autre par l'annulation de son altérité ; pour rendre le passé intelligible, elle « modifie ce dont elle fait son "autre" ».⁵⁴⁵ Dans le cas de la Nouvelle Grenade, elle l'annule. Lorsque Francisco Gil affirme que l'indien colombien *n'avait pas de raisons d'avoir la fierté que l'histoire avait donné aux incas et aztèques*, il parle finalement d'une histoire écrite en Europe et des raisons que l'homme occidental – admiratif de son propre modèle – avait d'admirer ces civilisations.

Eloignés désormais des tendances nationalistes ou indigénistes, il est important de revenir vers la question de la présence – ou de l'absence – de l'indien dans la mise en place de l'architecture néograndine. Cerner à l'aide de documents écrits la participation d'un groupe resté à la marge de l'écriture, est paradoxal. Mais à l'intérieur de ces documents les explications officielles se superposent très souvent à des explications latentes ; elles échafaudent ensemble un système où ce qui est dit est tout aussi signifiant que ce qui est tu.

⁵⁴⁴ F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, op.cit, p.11.

⁵⁴⁵ M. De Certeau, « Ecritures et histoires », dans: *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.14-31.

Le passage obligé par le document sert à attendre ce qu'il *refoule*, à travers les *bords* et les *failles* du discours qu'il contient.⁵⁴⁶

Cette lecture du témoignage d'archive montre – contrairement à ce que le discours historiographique s'est obstiné à dire – que l'Indien n'a pas disparu mais qu'il est resté étranger à un système de structuration sociale qui se manifeste, entre autres, à travers l'agglomération urbaine ou à travers les systèmes de production du bâti religieux. Qu'elle soit le résultat d'une revendication explicite et consciente, ou simplement un geste d'indifférence, cette prise de distance est l'origine de la faille, la voie par laquelle l'indigène se rend présent. L'humilité si caractéristique de l'architecture de la Nouvelle Grenade est, aussi, la forme concrète d'un échec : celui d'un système de pensée qui ne parvient pas à s'imposer de façon hégémonique.

4. Le respect de la loi

En prévoyant un financement des églises en trois tiers, répartis entre la Couronne, les Espagnols et les Indigènes, les lois indiennes mettent en place un système qui sous-entend la christianisation des terres conquises comme un projet commun nécessitant de l'implication de la société à tous ses niveaux. Mais ces mesures, prises par des instances éloignées de la réalité américaine, trouvent rarement une issue concrète : les indigènes brillent souvent par leur absence, et la réticence des *encomenderos** fait obstacle.

Si les ordres donnés par l'Audience* de Santafé pour l'église des Tibaguyas anticipent sur un éventuel sabotage du chantier de la part des Espagnols⁵⁴⁷, c'est parce que le pouvoir des conquistadores et des *encomenderos**, exercé de façon autonome et dans l'indifférence à l'égard du pouvoir central⁵⁴⁸, représente – au même titre que le refus des indigènes à travailler – une menace pour la construction des temples. Mais dans quelle mesure la construction d'un temple représente-t-elle une menace pour cette partie de la société

⁵⁴⁶ M. De Certeau, « Ecritures et histoires », *op. cit.*

⁵⁴⁷ « Et on ordonne audits *encomenderos**, administrateurs et toute autre personne qu'ils ne le retiennent ni le gênent ni le perturbent de quelque façon que ce soit [...] et s'ils l'empêchaient et le retenaient que ledit *corregidor** de naturels puisse agir contre eux et contre les rebelles. » AGN, COLONIA, FI 04-8, *op.cit.*, f.779r.

⁵⁴⁸ R. Romano, *Les conquistadores*, *op.cit.*, p.39-40.

espagnole ? Nous devons tout d'abord comprendre qui sont ces *encomenderos** et que cherchent-ils sur les provinces d'outre-mer.

Comme nous l'avons souligné, Francisco Gil décrit l'Espagnol de la Nouvelle Grenade comme « un fonctionnaire, un *encomendero** ou un militaire, sans hauts blasons pouvant craindre l'impureté du sang par mélange. »⁵⁴⁹ Romano va plus loin dans ce sens et généralise cette perception à la totalité des conquistadores.

« Des pauvres diables, cadets de famille de moyenne, petite et très petite noblesse (très souvent imaginaire) qui ont connu dans leurs maisons le mode de vie aristocrate, avec ses mythes, ses idéaux, ses ambitions que la terre d'Espagne ne peut désormais plus nourrir. »⁵⁵⁰

Ces aventuriers, dont l'imaginaire était fondé sur les livres de chevalerie⁵⁵¹, sont partis de l'Espagne à la recherche de l'or et des richesses que promettait l'Amérique, mais surtout, affirme Romano, à la recherche d'un statut social, conférée par les *repartimientos** et *encomiendas** :

« Les hommes qui travaillaient pour le compte du conquistador représentaient pour lui le signe d'un pouvoir, d'une force, d'un prestige nouvellement acquis. »⁵⁵²

Sans perdre cela de vue, rappelons que l'opposition aux décisions de l'Audience* est un recours très fréquent des *encomenderos** qui ne peuvent ou ne veulent pas contribuer à la construction des églises. Rappelons encore une fois que c'est la christianisation des Indes Occidentales qui légitime le pouvoir du roi d'Espagne sur ces terres, et que, dans cette mesure, l'*encomendero** a l'obligation de veiller à la conversion des indiens placés sous sa protection. Rappelons enfin que la pratique du culte règle le quotidien des indigènes et prévaut sur toute autre activité, dont le travail. Construire une église, ou participer à l'évangélisation c'est reconnaître l'autorité royale.

La confrontation de la loi avec la réalité reflétée par les documents, révèle des antagonismes profonds entre la Couronne espagnole et ses fonctionnaires. Par une lettre adressée à Francisco Martinez Espinosa – capitaine de la Villa de San Cristobal et gouverneur

⁵⁴⁹ F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia, op.cit.*, p.11.

⁵⁵⁰ R. Romano, *Les conquistadores, op.cit.*, p.23-30.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.31-33.

⁵⁵² *Ibid.*, p.31.

de la ville de Mérida – en février 1649, Fra Diego Caballero de los Olivos, demande la reconstruction et l'ornementation de l'église de Capacho (Táchira, Venezuela actuel), village d'indiens où il est chargé de la doctrine.

« Je dis seigneur que dans ledit village de Capacho juridiction de la *Villa* de San Cristobal ses naturels sont aujourd'hui tellement balbutiants dans notre Sainte Foi qu'ils ne savent pas encore bien se signer ni la prière du Pater Noster, qu'ils sont rudes, peu enclins à leur salut et peu encouragés par les *corregidores** et les *encomenderos** qui ne les contraignent pas à une activité aussi sainte et digne. Au contraire ils les obligent avec rigueur à aller les dimanches et jours fériés à leurs haciendas éloignées [...] à plus de sept lieux du village et avec ceci ils ne peuvent pas être enseignés : et dans celles qu'ils ont à proximité du village de Capacho il y a des indiens près de trois qui ne sont pas venus à la messe ni prié depuis que je suis le curé [...] ladite église de Capacho tombe en ruines et il pleut à l'intérieur : elle n'a pas de cloche et celle qu'elle a est un prêt. Les *encomenderos** du village veulent emmener avec eux les *muchachos* et *chinas* de la doctrine qui ne savent pas prier et ils disent que ce sont des indiens des *demoras*, ils n'ont pas douze ans. Et ils inquiètent les vieux des réserves en voulant se servir d'eux, et à cause de cela ils viennent difficilement à la prière. »⁵⁵³

Après des visites générales et ecclésiastiques et n'ayant pas obtenu une réponse à sa demande, Caballero écrit en octobre 1650 une lettre adressée à l'Audience* de Santafé. Il accuse les *encomenderos**, juges et visiteurs ecclésiastiques d'entraver la réparation de l'église par des déclarations calomnieuses, des sabotages, des menaces et des tentatives de meurtre par empoisonnement. Ces mêmes méthodes, déclare le curé, ont été utilisées contre ses prédécesseurs.

« Et il est de si mauvaise et malicieuse inclinaison ledit capitaine Urbisu [*encomendero** du village] qu'il anticipe toujours avec des fausses demandes capitulations et recours éloignés de toute vérité à l'encontre desdits curés [les prédécesseurs de Fray Diego de los Olivos] afin de cacher la vérité et qu'il n'y ait

⁵⁵³ AGN, COLONIA, FI 21-29, f. 547-551. Lettre du curé de Capacho, Diego de los Olivos, Capacho, 10 octobre 1650.

pas de remède aux choses dont ils ont besoin qui répondent au service de Dieu et au bien commun : et que de la sorte consentent lesdits curés à rendre les enfants de la doctrine contribuables deux ou trois ans avant leurs dix-huit ans d'âge en les y extrayant sans savoir prier [...]. Et pour qu'ils [les curés] consentent avoir les filles et garçons de la doctrine petits sans savoir prier dans leurs [celles des Espagnols] haciendas lieux de séjour et maisons en se servant d'eux. Et pour sortir en toute liberté comme il le fait à ce jour les indiens et indiennes dudit son village de Capacho auxdites ses maisons et lieux de séjour tous les lundis aux tissages [...] et aux indiens dudit village aux bénéfices de son *trapiche** au delà des portes dudit *trapiche** contre cédules et ordres royaux. » ⁵⁵⁴

L'absence d'une église laisse la porte ouverte à l'exploitation des indigènes et, en règle générale, à l'inobservance de la loi. Sans église dans le village, il ne peut avoir ni messe, ni doctrine, ni aucune autre activité qui puisse prévaloir sur le travail ou sur l'autorité de l'*encomendero**. L'opposition de ce dernier à la construction des églises, pivot du processus d'occidentalisation, cristallise et confirme un conflit flagrant entre un pouvoir royal, abstrait et lointain et les intérêts des espagnols venus en Amérique.

Construire une église en Nouvelle Grenade c'est se confronter à des entraves très variables qui sont, de surcroît, spécifiques à chaque région. Si nous tentons d'identifier quelques constantes, on doit dire qu'elles reposent sur une lourde bureaucratie, sur des problèmes économiques qui troublent la chaîne de production du bâti, et sur l'opposition des acteurs ce système : l'indigène, la Couronne, et les Espagnols américains ; trois forces divergentes avec des intérêts concurrents. Mais l'identification exhaustive de ces difficultés est d'autant plus difficile que le concept d'église ne demeure pas inébranlable au fil du temps ; il se transforme et s'adapte sans cesse tout au long de la période coloniale. Comme le contexte joue un rôle fondamental dans le façonnement de cette architecture, nous approcherons l'exhaustivité seulement dans la mesure où la liste d'étude de cas sera enrichie.

⁵⁵⁴ AGN, COLONIA, FI 21-29, *op.cit.*, f.549r.

Une pratique intuitive et un apprentissage empirique de l'architecture

A. La construction et les corporations : charpentiers, équarisseurs, maçons et ouvriers

1. L'organisation corporative

La guilde médiévale et les corporations américaines⁵⁵⁵

L'existence de corporations associant des artisans par métier ou par branches de métiers est attestée dans certaines régions de l'Amérique coloniale. Elles se structurent à partir du milieu du XVI^e siècle selon le modèle des guildes médiévales espagnoles et atteignent leur apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ces organisations, dont le développement est intimement lié à celui des confréries,⁵⁵⁶ naissent comme une réponse au besoin de réglementer l'exercice artisanal : d'une part, elles assurent la reconnaissance sociale des métiers mécaniques ; d'autre part, face à une demande de plus en plus élevée, elles protègent l'administration des abus tarifaires des artisans⁵⁵⁷. L'existence de corporations s'est formalisée à travers la rédaction d'ordonnances ; ces documents, qui émanaient des audiences, statuaient principalement sur l'intégration de nouveaux apprentis, leur formation, leur mode d'accession aux niveaux supérieurs de qualification et sur les conditions nécessaires à l'exercice du métier de façon indépendante. Mais l'organisation corporative ne donnait pas toujours lieu à des ordonnances ; une corporation donnée pouvait exister de fait et appliquer la réglementation des corporations espagnoles, ou encore, ne procéder à la rédaction de ses statuts que longtemps après sa mise en place, comme ce fut le cas des argentiers du Guatemala qui, organisés depuis 1530, ne font sanctionner leurs ordonnances qu'en 1745⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », dans: R. Gutiérrez et al., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, p.25.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.28-31.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.26.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.26-27.

A l'instar des guildes médiévales, les corporations américaines jouent un rôle important dans la structuration de la ville : les boutiques et lieux de résidence des artisans tendent à se concentrer, selon leur type d'activité, dans des quartiers spécifiques. Cette distribution se superpose dans certains cas à celle des installations précolombiennes : Au Mexique par exemple, chaque activité productive avait son propre quartier et sa propre déité ; la structure aztèque est reprise par les Espagnols et substituée par des confréries, de façon à remplacer la déité précoloniale par les saint patron d'un corps de métier déterminé.⁵⁵⁹ La corporation américaine est héritière en grande partie de la guildes médiévale, mais les structures productives du monde préhispanique ont servi de base aux Espagnols pour la formation de trames urbaines et sociales spécifiques. De plus, l'organisation interne de la guildes coloniale reprend celle des systèmes d'artisanat indigènes ; ces derniers coexistaient avec la structure familiale, ce qui impliquait une transmission du savoir-faire effectuée de père en fils, à travers un enseignement pratique et empirique.⁵⁶⁰

La formation

Ramón Gutiérrez décrit un système d'apprentissage⁵⁶¹ étroitement lié à la structure hiérarchique du métier et dont le premier échelon est occupé par *l'apprenti*. En vertu d'un contrat écrit, et en échange d'une somme payée par la famille du novice, le maître devait protéger ce dernier, le nourrir et lui délivrer des enseignements, qui ne comprenaient pas exclusivement la transmission d'un savoir-faire spécifique mais aussi l'apprentissage de la lecture, de l'écriture, de la doctrine chrétienne et, à partir du XVII^e siècle au Guatemala, du dessin. Cette formation – dont la durée était comprise entre cinq et six ans selon le type de métier – se menait dans un cadre intime ; en l'accueillant chez lui, le maître intégrait l'élève dans sa famille.

A l'issue de la période d'apprentissage, le novice passait un examen. En cas de réussite, il obtenait le statut d'*officier* de son métier et pouvait ainsi poursuivre sa formation auprès du maître en échange d'un salaire. Ayant acquis une expérience suffisante, l'officier

⁵⁵⁹ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », *op cit.*, p.28.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.26.

⁵⁶¹ M. Carrera Stampa, « Organización jerárquica del gremio », dans: *Los gremios mexicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521-1861*, Mexico, EDIAPSA, 1954, p.25-76.

devait devenir *maître examiné* pour pouvoir mener son activité de façon indépendante. Cet échelon, le plus élevé de la hiérarchie, était également sanctionné par un examen.

Le travail de Manuel Carrera de la Stampa autour des confréries et des guildes de la Nouvelle Espagne est un paradigme de l'étude des structures productives coloniales, réalisé à partir de leurs ordonnanzas et d'autres traces documentaires⁵⁶². Cependant, l'étude des guildes organisées de façon officieuse ou sans réglementation écrite s'avère beaucoup plus difficile.

Le cas de la Nouvelle Grenade

Dans la Nouvelle Grenade, les métiers artistiques et artisanaux n'étaient pas organisés autour d'institutions leur conférant une existence officielle. Cependant, nous disposons de quelques informations qui montrent un mode de fonctionnement sur plusieurs points analogue à celui des structures corporatives décrites par Gutiérrez.

Selon Hernández de Alba, le quartier de *Las nieves*, situé à Santafé, est celui des « corporations »⁵⁶³. En employant ce terme, Hernández ne fait pas allusion à un rassemblement officiel d'artisans, mais à la concentration, dans une zone spécifique de la ville, de structures familiales et professionnelles ayant été à la base des corporations américaines. L'histoire de la famille Figueroa, documentée par l'historien colombien, se présente comme l'exemple type de la transmission du savoir-faire artistique au sein de la structure familiale. A la tête de cette dynastie de peintres se trouve Baltasar de Figueroa, dit l'ancien. Né à Séville vers 1600, il arrive à Santafé et s'installe à Mariquita, puis à Turmequé où il épouse Doña Margarita de Saucedo, avec qui il aura trois enfants : Melchor, Gaspar et Bartolomé. Après la mort de son épouse, il se marie avec « l'Indienne Inés », avec qui il aura sept enfants.⁵⁶⁴ Les enfants de son premier mariage deviendront par la suite des peintres réputés.

Né à Mariquita, Gaspar de Figueroa voyage très tôt à Santafé. De son mariage avec Doña Lorenza de Vargas il aura neuf enfants, parmi lesquels les peintres Baltasar, Melchor et Nicolas de Figueroa⁵⁶⁵. Avant sa mort, survenue le 12 décembre 1658, il écrit dans son testament :

⁵⁶² M. Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: la organización gremial en Nueva España, op.cit.*

⁵⁶³ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial, op.cit.*, p.89.

⁵⁶⁴ C. Ortegon, *Diccionario de Artistas de Colombia*, Bogota, Tercer Mundo, 1965.

⁵⁶⁵ G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial, op.cit.*, p.28.

« Et j'ordonne que les peintures, les estampes et tout ce qui touche à mon métier de peintre soit donné à Baltasar de Figueroa, mon fils, pour qu'il les aboutisse et les partage fraternellement, estampes et copies, avec ses deux frères cadets. »⁵⁶⁶

Baltasar de Figueroa (dit de Vargas Figueroa) devient un peintre très important dans la Nouvelle Grenade. Les contrats⁵⁶⁷ identifiés par Hernández montrent que l'artiste bénéficiait d'une renommée très importante, non seulement à Santafé, mais aussi dans des contrées plus ou moins éloignées de la capitale. Ils rendent compte d'un volume de travail considérable pour lequel il a bénéficié de l'aide de son atelier, composé entre autres de son frère et de son apprenti Nicolás. Dans son testament, Baltasar de Vargas Figueroa lègue à son frère l'intégralité de l'atelier à condition d'honorer toutes les commandes en cours⁵⁶⁸.

Les informations fournies par Hernández de Alba permettent aussi de déterminer que l'atelier des Figueroa, situé dans le quartier de *Las nieves*, n'était pas réservé uniquement aux membres de cette famille. L'historien rappelle que Gaspar de Figueroa y a accueilli des artistes connus, tels que les frères Vásquez y Ceballos⁵⁶⁹, Gregorio Carvallo de la Parra⁵⁷⁰, Tomás Fernando de Heredia⁵⁷¹ ou encore des peintres anonymes :

« A l'instar des ustensiles du métier appartenant au maître [Gaspar de Figueroa], qui connaissait aussi le secret des pinceaux, l'esclave de dilection est passé dans les mains de Baltasar »⁵⁷²

La participation des Indiens et des *Mestizos* dans la production artistique coloniale, encouragée dès les premiers temps par les colons, s'est accentuée avec l'abandon progressif des activités artisanales de la part des Espagnols. Pour les Indiens et les *Mestizos*, ce fut l'occasion de participer à la nouvelle structure sociale au moyen d'un métier reconnu et bénéficiant d'un certain prestige.⁵⁷³

Nous ne savons pas si le mot « esclave » apparaît sur les documents – dont la source n'est pas citée – ou s'il correspond plutôt à une expression utilisée par Hernández pour

⁵⁶⁶ Cité par Hernández dans: G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, op.cit., p.29.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p.43-47

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.46-47.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.37-40.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.33-34.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p.28.

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », op.cit., p.44.

signifier *Indien à son service*. Cette nuance n'est pas anodine car, contrairement aux Noirs venus d'Afrique, les Indiens étaient considérés comme des enfants de Dieu et ne pouvaient pas, en principe, être réduits en esclavage.

Les apports de Hernández élucident trois aspects de l'organisation du métier artistique en Nouvelle Grenade : Tout d'abord, les artistes de Santafé ont eu tendance à se concentrer dans la même zone de la ville. De plus, leur atelier de travail était confondu avec leur lieu d'habitation, ce qui facilita l'intervention de populations diverses : membres de la même famille, élèves issus d'autres familles et serviteurs restés inconnus. Finalement, les exécutants étaient plutôt rares et ils se sont concentrés dans les grandes villes : un nombre important de commandes était passé aux peintres, parfois depuis des contrées très éloignées. Cependant, nous manquons d'éléments nous permettant de conclure sur l'ensemble de la production picturale néo-grenadine et il en est de même pour la production architecturale. Nous connaissons en effet des noms isolés de quelques architectes remarqués par l'historiographie, mais nous ne disposons pas d'études sur la pratique architecturale dans sa globalité, faute d'une organisation formelle qui aurait donné lieu à une documentation exploitable.

L'inordination corporative

En 1786, Antonio García, Lieutenant de l'Armée, est chargé d'effectuer un devis pour la construction de la cathédrale de Popayán. Dans le préambule de sa déclaration, l'ingénieur évoque les difficultés qui découlent de l'absence de réglementation. Il met en évidence des répercussions aux niveaux technique et économique débouchant sur l'impossibilité de faire une projection raisonnée des chantiers dans la Nouvelle Grenade.

« En tout lieu, il est difficile pour les architectes les plus habiles et expérimentés de faire des estimations [...] à cause de la quantité de calculs qui entrent en jeu et des différentes considérations que doit prendre en compte celui qui les entreprend ; mais dans ces pays, où l'on ne dispose pas d'appréciation ni de valeur fixe des matériaux, où le travail des maîtres *alarifes*, des officiers et autres n'est sujet à aucune mesure ni temps, et où l'inconstance et le manque d'agilité du péonage oblige à mettre la main sur les premiers qui se présentent à cet

exercice, la juste appréciation des édifices est encore plus difficile et les calculs restent sujets à beaucoup de variations. »⁵⁷⁴

Il semble important de déterminer, d'une part, si l'impossible projection soulignée par García se traduit par l'improvisation ou plutôt par la création de voies parallèles et d'autre part, comment cette informalité de l'architecture façonne l'architecture en elle-même.

2. Une activité difficile à circonscrire

Il est important de cerner les différents métiers qui ont structuré la pratique architectonique en Nouvelle Grenade. Notre principale source d'information sera les documents qui font référence à ces métiers ou à leurs exécutants, soit à la première, soit à la troisième personne. L'analyse documentaire permet également de comprendre quelles sont les difficultés auxquelles l'historien se confronte. Des documents tels que les réponses aux appels d'offre, les lettres de réclamation, ou encore les plaintes contre les indigènes, sont l'occasion pour les exécutants de parler d'eux-mêmes et de leur activité. De leur côté, les autorités administratives produisent aussi des documents – par exemple des contrats ou des procès-verbaux de visite de chantier – où figurent ces mêmes informations. Finalement, les représentants de l'Eglise ou même les citoyens (ou ceux qui les représentent) peuvent également produire des documents qui feront référence aux chantiers et donc à leur responsable. Les dénominations utilisées dans ces documents nous éclairent sur le statut social des constructeurs d'églises et sur leur formation.

Une distribution des tâches très ambiguë

Selon Ramón Gutiérrez, dans les premiers temps de l'Amérique espagnole on observe une tendance à désigner les différents métiers à travers des termes très génériques. Peu à peu ces métiers se spécialisent et se fragmentent dans des corporations distinctes, ce qui se traduit par l'apparition de nouveaux termes dans les documents. Ainsi, les charpentiers pouvaient être *carpinteros de lo basto* (« charpentiers des ouvrages massifs »), *de lo prieto*

⁵⁷⁴ AGI, Santaferé 610, f. 64-66. Devis pour la construction de la cathédrale de Popayán, Antonio García, Popayán, 18 juin 1786. Dans : E. Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, Instituto Diego Velázquez, Séville, 1960, t.2, p.147.

(charpentier de menuiserie) *de lo blanco* (spécialisés dans les charpentes mudéjares) ou *contraventaneros* (spécialisés dans la fabrication de portes et fenêtres).⁵⁷⁵

Cette distinction ne se vérifie pas en Nouvelle Grenade. Nous y trouvons principalement trois métiers impliqués la construction des églises : le *carpintero*, qui s'occupait de la charpente, de la menuiserie et des portes et fenêtres ; l'*albañil* (« le maçon »), spécialisé dans les matériaux durs ; et enfin, le *cantero*, qui pouvait exercer aussi bien en tant qu'équarisseur que de tailleur de pierre. En analysant le métier des exécutants par rapport à leur rôle réel dans le processus de construction des églises, nous constatons qu'il n'y a pas une distribution claire des tâches.

En règle générale, les expertises sont réalisées conjointement par un charpentier et par un maçon. Mais, indépendamment de la nature des travaux à réaliser (construction, réparation ou reconstruction), charpentiers, tailleurs de pierre et maçons peuvent répondre aux appels d'offre sans que le type de métier qu'ils exercent entre en ligne de compte au moment de l'attribution. Ainsi, pour les églises de Cajicá, Pasca, Chía et Saque, dont l'appel d'offre est lancé en 1580, le marché est attribué à l'équarisseur Nicolas Alonso⁵⁷⁶ « car il n'y a pas de meilleure offre, ni personne qui fasse un rabais »⁵⁷⁷.

De même, en 1688, pour la réparation de l'église de Turmequé, sont en concurrence les offres de Diego Silvestre⁵⁷⁸, maçon, et des frères Bernardo et Francisco de Santiesteban⁵⁷⁹, charpentiers. Le chantier est remporté par le maçon, en raison du prix proposé.⁵⁸⁰

Une appellation confuse

A l'ambiguïté constatée dans la distribution des tâches s'ajoute un emploi très confus des grades exprimant un positionnement hiérarchique dans la structure interne du métier. Dans les documents produits dans la Nouvelle Grenade, nous retrouvons les différents titres, mais leur usage indiscriminé se présente comme l'une des conséquences les plus évidentes du manque d'ordonnances dans cette région.

⁵⁷⁵ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial, *op.cit.*, p.35.

⁵⁷⁶ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 863r. Procès-verbal de l'appel d'offre pour la construction des églises de Cajicá-Pasca- Chía-Saque et chivatá, *escribano**, Santafé, 31 août 1580.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, f. 863v.

⁵⁷⁸ AGN, COLONIA, FI 8-21, f. 916Br. Offre de Diego Silvestre pour la réparation de l'église de Turmequé, Diego Silvestre de Castillon, Tunja, 27 janvier 1688.

⁵⁷⁹ AGN, COLONIA, FI 8-21, f. 916Ar. Offre de Bernardo et Francisco de Santiesteban pour la réparation de l'église de Turmequé, Bernardo de Santiesteban, Tunja, 26(?) janvier 1688.

⁵⁸⁰ AGN, COLONIA, FI 8-21, f. 919r. Attribution du marché pour la réparation de l'église de Turmequé à Diego Silvestre, Audience* de Santafé, Santafé, 14 septembre 1688.

En 1579, pour la construction des églises de Sogamoso, Pasca et Cajicá (Cundinamarca), villages d'Indiens de la Couronne, Antonio Cid présente une offre sous le titre d'*albañil*⁵⁸¹, et une deuxième sous le titre de *maestro albañil*⁵⁸² pour la construction des maisons de curées de ces villages. De même, en 1616, Gaspar de Prada et Rodrigo de Albear sont nommés pour expertiser la construction des églises de Mognuí et de Mongua (Boyacá), villages de la Couronne. Albear est tantôt appelé *maestro de cantería y arquitectura*⁵⁸³ (« maître équarisseur et d'architecture »), tantôt *maestro de albañilería*⁵⁸⁴ (« maître maçon »). Gaspar de Prada, de son côté, revêt parfois le titre de *maestro de carpintería*⁵⁸⁵ (« maître charpentier ») et parfois celui d'*oficial*⁵⁸⁶. Comme dernier exemple, nous évoquerons Cristobal Morales qui, en 1778, est désigné par Joseph de Valenzuela, curé de l'église de Pacho (Cundinamarca), comme *persona inteligente en albañilería y carpintería*⁵⁸⁷ (« personne intelligente en maçonnerie et en charpenterie ») et par Camacho, *escribano**, comme *maestro de carpintería*⁵⁸⁸ (« maître charpentier »).

Aux titres d'*aprendiz*, *oficial* et *maestro*, nous devons ajouter celui d'*alarife* qui, selon Gutiérrez, ne correspondait pas à une dénomination générique pour désigner un maçon ou un architecte, mais au poste occupé par un *officier* d'un corps de métier déterminé⁵⁸⁹ exerçant en tant qu'expert pour le compte des autorités publiques. L'*alarife* apportait son concours, ses connaissances techniques et son expérience en exécutant les missions qui lui étaient confiées. Ces dernières pouvaient concerner des diagnostics et des expertises, en amont des chantiers, et des contrôles de qualité en aval.

Dans le cas particulier de la Nouvelle Grenade, cette dénomination est globalement respectée, mais elle se confond parfois avec celle d'*oficial* qui semble désigner les experts

⁵⁸¹ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 861r. Proposition de marché pour la construction des églises de Sogamoso-Pasca-Cajicá et Tunjuelo, Antonio Cid, Santafé, octobre 1688.

⁵⁸² AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 921r. Proposition de marché pour la construction des maisons des curés, Antonio Cid, octobre 1688.

⁵⁸³ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 904r. Compte rendu d'expertise pour la construction des églises de Mongui et Mongua, Juan de Vargas, Santafé, 11 janvier 1616.

⁵⁸⁴ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 903r. Le Roi ordonne que les églises de Monguí et Mongua soient expertisées, Real Audience*, Santafé, 12 septembre 1615.

⁵⁸⁵ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 904r., *op.cit.*

⁵⁸⁶ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 909r. La Real Audience* ordonne que les sommes dues à Francisco Rodriguez lui soient payées, Real Audience*, Santafé, 2 février 1616.

⁵⁸⁷ AGN, COLONIA, FI 8-01, f. 6r. Le curé du village de Pacho demande que l'on expertise son église, Joseph de Valenzuela, Pacho, mars 1783.

⁵⁸⁸ AGN, COLONIA, FI 8-01, f. 24v. Compte rendu d'expertise de l'église de Pacho, 15 mars 1785.

⁵⁸⁹ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial, *op.cit.*, p.26.

nommés par l'administration. Nous reviendrons plus loin sur les différentes définitions de ce terme.

3. Clé pour la compréhension du fonctionnement interne du chantier

Les prestataires désignés comme chargés du chantier, des expertises ou des contrôles de qualité ne sont que deux maillons d'une chaîne de production qui, en toute logique, nécessite d'autres intervenants. D'une façon générale, le chantier résulte du contrat passé entre les autorités publiques et un exécutant qui, s'engageant à respecter un certain nombre de conditions éventuellement consignées dans le cahier des charges, devient le seul responsable de son bon déroulement. En principe, ce prestataire n'a pas à s'expliquer sur la distribution de l'argent qu'il reçoit ni sur le détail des dépenses entraînées par la construction de l'église ; dans la mesure où elle ne fait pas partie des préoccupations de l'administration, l'organisation interne du chantier n'est pas explicitée dans les documents et semble, au premier abord, assez obscure.

Le décès de Miguel de Espinosa et l'accès aux comptes d'un chantier

En 1647, Miguel de Espinosa, maître charpentier selon sa propre déclaration, répond à l'appel lancé pour la construction de l'église de Pacho⁵⁹⁰ (Cundinamarca), village d'Indiens sous *encomienda**. Dans son offre, il propose de construire une église avec les caractéristiques suivantes :

« De cent pieds de longueur et vingt-quatre de largeur, de quatre *tapias** de hauteur en mur de pisé et de bons ciments [...] avec des contreforts en pierre et à la chaux bien faits pour qu'ils soient installés de façon permanente. »⁵⁹¹

Par ailleurs, il souhaite que le premier quart du coût total du chantier lui soit payé « avant de mettre la main sur ledit chantier, pour aider à payer les officiels de maçonnerie et autres »⁵⁹².

⁵⁹⁰ AGN, COLONIA, FI 5-31, f. 995r. Proposition de marché pour la construction de Pacho, Miguel de Espinosa, Santafé, 27 novembre 1647.

⁵⁹¹ *Ibid.*, f. 995r.

⁵⁹² AGN, COLONIA, FI 5-31, *op.cit.*, f. 995v.

Les explications sur l'application des sommes demandées, exceptionnelles dans l'ensemble des documents trouvés, montrent qu'il y a eu une intervention d'autres spécialistes dans le chantier, mais elles ne nous éclairent pas davantage sur les tâches qui leur étaient assignées. Cependant, Miguel de Espinosa décède avant de terminer l'église et Bernardino Maecha, curé et instigateur du chantier⁵⁹³, en prend la direction.

En 1670, Maecha adresse à Dionisio Perez Manrique, alors président de l'Audience*, un dossier⁵⁹⁴ justifiant de toutes les sommes dépensées dans la conclusion du chantier. Ce dossier se compose principalement d'un mémoire des sommes versées et de reçus datés entre 1657 et 1658 où les différents intervenants décrivent, de façon plus ou moins détaillée, leur rôle à l'intérieur du chantier. Ces documents confirment l'intervention de différents prestataires et nous permettent en plus de mieux cerner leur statut.

Les charpentiers

Le mémoire de Maecha rend compte de l'intervention de trois charpentiers pour la construction de l'église de Pacho. Il déclare avoir payé « Trente-quatre pesos à Ignacio de Castro, charpentier, pour l'achèvement de tout l'ouvrage que le maître Miguel de Espinosa a laissé entamé. »⁵⁹⁵ Le reçu signé par Castro permet de corroborer ces informations :

« Je soussigné, Ignacio de Castro, officier de charpenterie, déclare avoir reçu trente-quatre pesos de la main de Bernardino Maecha, curé et vicaire de ce village de Pacho, pour avoir achevé le chantier dudit village, à savoir les marches de la chapelle principale et l'arc diaphragme que Miguel de Espinosa avait laissés entamés, ainsi que le chœur et les autels, que j'ai montés dans leur intégralité. »⁵⁹⁶

Nous retrouvons également deux autres charpentiers, auxquels s'ajoute un assistant. Ils rédigent, à l'aide de témoins, un reçu commun :

« Nous soussignés, Diego et Joan, charpentiers, déclarons avoir reçu de la main du maître Bernardino de Maecha cinquante-cinq pesos ; moi, ledit Diego, trente-trois pesos, et Joan, vingt-deux, pour tout le temps que nous avons travaillé dans

⁵⁹³ AGN, COLONIA, FI 5-31, f. 984r. Lettre de Bernadino Maecha pour la construction de l'église de Pacho, LIEU, juillet 1646.

⁵⁹⁴ AGN, COLONIA, FI 5-31, f. 1002-1005. Comptes de la construction de l'église de Pacho, Santafé, 8 juillet 1660.

⁵⁹⁵ AGN, COLONIA, FI 5-31, *op.cit.*, f. 1004r.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, f. 1003r.

le chantier de l'église de ce village de Pacho, à raison de trois *reales* par journée de travail. De même, moi, Joan López, j'ai reçu dudit maître seize *patacones* pour le temps pendant lequel j'ai participé à ce chantier. Nous certifions avoir reçu lesdites sommes et des témoins ont signé à notre place parce que nous ne savons pas signer. »⁵⁹⁷

Comme ce fut le cas pour Ignacio Castro, dans le mémoire de Maecha, les noms de Diego et de Joan sont suivis de leur titre, *carpinteros*, alors que Joan López n'en a aucun ; il est simplement rémunéré « pour son travail de charpenterie »⁵⁹⁸. Finalement, Maecha paye dix-sept pesos aux *aserradores* (scieurs) « pour scier tout le bois de ladite église »⁵⁹⁹. Nous n'avons pas trouvé de reçu signé et ils ne sont pas non plus dénommés par le curé.

L'exemple de ces trois charpentiers nous aide à élucider plusieurs aspects de l'organisation interne du chantier et de l'échelonnement hiérarchique de chaque corps de métier. Tout d'abord, il montre qu'au delà de « scieur » ou « charpentier », il n'y a pas, dans le langage employé, de dénomination précise des différents métiers associés au travail du bois. De même, des activités très diverses, telles que la sculpture du bois, l'ébénisterie ou même un travail plus structurel comme la réalisation des arcs ou du chœur, peuvent être exercées par un même artisan, dans le cas qui nous intéresse, Ignacio Castro. Ce dernier exemple montre également qu'il existe des tâches plus prestigieuses que d'autres, exercées par le directeur du chantier et par celui qui le remplace, le premier *maestro* et le second officier de leur métier.

Le caractère plus ou moins prestigieux des rôles occupés dans le chantier a une répercussion directe sur l'appréciation que chaque artisan a de son propre travail : alors que Castro décrit ses activités dans le détail, Diego et Joan déclarent seulement *avoir travaillé* et Diego López se limite à dire qu'il a *participé*. Cependant, si Castro se désigne lui-même comme *oficial* de son métier, Maecha se désigne sous le titre générique de *carpintero*, tout comme Diego et Joan. Il existe donc une approche pondérée de chaque fonction parmi les gens du métier, ce qui, ne se répercute pas dans la valoration sociale de ces métiers.

⁵⁹⁷ AGN, COLONIA, FI 5-31, *op.cit.*, f. 1002r.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, f. 1004v.

⁵⁹⁹ *Ibid.*

Des structures corporatives de fait

Malgré l'absence d'une réglementation visant à statuer sur l'organisation des métiers artistiques et artisanaux dans la Nouvelle Grenade, nous avons pu identifier plusieurs éléments permettant de les rapprocher des organisations corporatives officielles telles que décrites par Gutiérrez ou Carrera Stampa. Tout d'abord, la présence de Joan et de Diego, deux charpentiers ne sachant pas écrire et désignés seulement par leur prénom, montre que les Indiens baptisés eurent accès à des métiers artisanaux et, par ce biais, à des tâches autres que le simple péonage. Leur accès à des métiers artisanaux reconnus et rémunérés implique un changement de leur statut social car, dans les témoignages ici présentés, ces Indiens ne sont jamais évoqués en tant que tels ; c'est le titre leur conférant leur métier qui prend le dessus. Ces Indiens charpentiers se distinguent, comme nous l'avons signalé, des Indiens qui travaillent sans aucune rétribution, mais aussi des apprentis dont Maecha reconnaît clairement le statut :

« Quarante-six pesos et trois *reales* furent donnés à Joan Criollo, officier de maçonnerie et à un apprenti qu'il a pris avec lui. Ledit Joan a gagné cinq *reales* par jour et l'apprenti deux et ils ont travaillé cinquante-trois jours. »⁶⁰⁰

L'exemple des peintres Figueroa, ainsi que celui de Bernardo et Francisco de Santiesteban, montrent l'existence d'un rapport très étroit entre les structures familiales et les corporatives. Nous devons ajouter à ces exemples celui de Pedro García qui déclare :

« Je soussigné Pedro García, officier de maçonnerie, déclare avoir reçu de la main de maître Bernardino Maecha, curé et vicaire de ce village de Pacho, cent *patacones* pour avoir achevé l'ouvrage de l'église dudit village, auquel je me suis consacré pendant neuf mois ; au cours desquels ledit Maître Bernardino Maecha m'a donné à moi et à un officier, mon frère, tout ce qui fut nécessaire à notre subsistance.

J'ai trouvé ledit ouvrage à deux hauteurs seulement et je l'ai achevé de tout point jusqu'à le blanchir et installer deux portes, tout cela à la satisfaction dudit maître Bernardino Meacha [...]. »⁶⁰¹

⁶⁰⁰ AGN, COLONIA, FI 5-31, *op.cit.*, f. 1004r.

⁶⁰¹ AGN, COLONIA, FI 5-31, *op.cit.*, f. 1005r.

La rémunération des artisans est un aspect très important au moment d'évaluer la valeur sociale de ces métiers. A partir des témoignages contenus dans ce document, nous pouvons distinguer deux catégories de rémunération : La première est celle des travailleurs journaliers dont le salaire est en rapport direct avec le positionnement hiérarchique que leur titre leur confère. L'officier maçon gagne cinq *reales* par journée de travail, les charpentiers trois et l'apprenti anonyme deux. La deuxième est illustrée par Ignacio de Castro, Pedro García et son frère ; ils sont payés à l'ouvrage et, dans la mesure où ils remplacent le maître d'ouvrage et déclarent avoir abouti le travail de ce dernier, ils jouissent d'un statut plus prestigieux. Nous voyons donc que malgré le fait qu'il n'y ait pas de régulation officielle des tarifs, il existe un rapport entre le salaire perçu par les exécutants, le type de responsabilités qu'ils assument et leur niveau de qualification.

L'analyse de l'expédient de construction de l'église de Pacho nous a permis d'approcher le chantier et les corps de métier qui y interviennent. Nous avons réussi à montrer comment les incidents, les failles, et en général tout ce qui sort des pratiques habituelles – ici, la mort du maître d'ouvrage avant l'achèvement du bâtiment – engendraient l'apparition de documents tout aussi inhabituels, qui révèlent des informations significatives et autrement inatteignables. Cependant, le caractère exceptionnel de ce document ne nous permet pas encore de généraliser l'ensemble des conclusions qui ont été tirées ; ces dernières doivent être corroborées, contrastées, réaffirmées ou nuancées au fur et à mesure que d'autres documents seront mis au jour.

Après avoir cerné quelques aspects de l'organisation des métiers artisanaux en Nouvelle Grenade, il apparaît que ces derniers ont fonctionné selon un cadre aux limites très souples. Nous allons à présent étudier la situation du monde académique et ses rapports avec l'organisation corporative.

B. Dialogues entre architecture savante et architecture populaire dans la Nouvelle Grenade

Etat de la question

Dans la Nouvelle Grenade, la définition des influences qui convergent vers le bâti religieux s'est résumé au schéma bâti hispanique / décor indigène. Pour Arbelaez Camacho, le décor ne joue aucun rôle dans la détermination de l'espace architecturé et encore moins dans le caractère de l'architecture.

« [L'apport aborigène] est visible à travers plusieurs éléments d'ordre décoratif : autels, retables, etc. Mais il s'avère que l'aspect décoratif est toujours à la traîne et assujetti à ce qui est architectonique [...]. Le décor n'explique jamais le phénomène architectonique dans la mesure où, avec ou sans décor, l'espace architectonique définit à lui tout seul cette réalité. Le fait d'être plus ou moins riche à l'intérieur ne modifie pas l'essence de l'espace. »⁶⁰²

Pour le domaine spécifique de l'architecture baroque, Camacho décèle une influence locale qui se manifeste à travers le « baroque populaire », défini comme « un certain nombre de tendances de tradition locale, un peu séparées des courants stylistiques occidentaux. »⁶⁰³

« L'expression populaire est presque toujours désinvolte et sans aucune sorte d'inhibition. Sans faire presque aucune révérence face au style importé, mais avec une énorme sincérité, elle a réussi à s'exprimer librement et pour cette même raison, à exprimer la façon de penser et de vivre de nos ancêtres lointains. »⁶⁰⁴

Ce versant de l'architecture s'oppose à un « baroque érudit », une architecture savante dérivée de l'architecture européenne ou académique qui :

« Se caractérise toujours par une monumentalité accusée. Par l'emploi de matériaux plus nobles, par l'assujettissement à des normes ou modèles de composition, influencés par les grands maîtres d'Occident. »⁶⁰⁵

⁶⁰² F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia, op.cit.*, p.30.

⁶⁰³ *Ibid.*, p.74.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p.74-75

⁶⁰⁵ *Ibid.*

En ce qui concerne le dialogue entre ces deux tendances, si pour Arbelaez Camacho l'architecture hispanique et le décor indigène étaient deux sphères indépendantes, il existe une influence réciproque entre les différentes acceptions du baroque américain :

« Une fois acceptée l'existence de ces deux tendances [...] nous devons également accepter que, dans une certaine mesure, elles sont complémentaires et s'influencent de façon réciproque. [...] Cela veut dire que dans l'art comme dans les autres manifestations humaines, il est très difficile de trouver des exemples « chimiquement purs ». L'habileté du critique repose dans sa capacité à identifier les traces laissées par les différents styles, tendances et intentions de ceux qui ont produit l'œuvre d'art qu'il analyse. »⁶⁰⁶

La dichotomie qui séparait conceptuellement l'architecture de son décor a imposé une tendance à morceler systématiquement le bâtiment colonial, au point de vouloir faire la « pyrolyse » d'une architecture métisse, considérée comme un alliage impur. Mais l'identification de « traces » architectoniques, comprises aujourd'hui soit comme *académiques*, soit comme *populaires*, ne vise pas l'explication de l'édifice en tant qu'ensemble ni la nouvelle valeur que peut revêtir la forme dans un nouveau contexte et face à une nouvelle problématique.

Comprendre les choix effectués au moment du projet et de sa réalisation permettra de définir la singularité de cette architecture et donc de dépasser sa compréhension en tant qu'alliage plus ou moins pur. Le bâtiment religieux doit être compris comme une solution qui répond à des besoins précis tout en s'adaptant aux conditions spécifiques à chaque contexte.

⁶⁰⁶ F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, op.cit., p.75.

1. Définition et moyens de diffusion de l'académisme dans le Nouveau Monde

Meyer Schapiro définit le style comme :

« Un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité. C'est aussi un véhicule d'expression à l'intérieur d'un groupe, qui communique et qui fixe certaines valeurs de sa vie religieuse, sociale et morale à travers la suggestion émotive des formes [...] Le style est la manifestation de la culture comme totalité; c'est le signe visible de son unité. Le style reflète ou projette la "forme intérieure" de la pensée et du sentiment collectif. »⁶⁰⁷

Dans la mesure où la concrétisation de l'unité culturelle fraye son chemin par la transmission stylistique, il sied de se demander quelles ont été, dans le cas américain, les voies qui rendaient possible cette transmission.

L'académisme officieux du XVI^e siècle en Espagne

Léonard de Vinci décrit l'académisme comme un système qui devait transmettre un savoir élevé au rang de science. Il est donc basé sur la théorie, la recherche et l'étude ce qui l'oppose d'emblée à l'empirisme corporatif. Apparues en Italie à partir du XVI^e siècle, les académies espagnoles ne surgissent de manière officielle que pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Mais quelques peintres comme Jusepe de Ribera, Vicente Carducho, Diego Velázquez ou el Greco, suivant l'exemple de l'Académie de Saint Luc de Rome⁶⁰⁸, qu'ils connaissent, demandent un enseignement théorique des arts en Espagne.

C'est sous l'impulsion de Philippe II que se fonde en 1582 l'Académie de Mathématiques de Madrid dirigée par l'architecte Juan de Herrera. A cette période se posent également les bases de l'Académie de Beaux-Arts – Académie de Saint-Luc – fondée à Madrid en 1603 par Orazio Borgianni et Antonio Ricci.⁶⁰⁹ Malgré les demandes formulées par Patricio Cajés cette même année, l'Académie ne bénéficiera pas d'une provision royale lui conférant une existence officielle, mais existera dans la pratique, soutenue

⁶⁰⁷ M. Schapiro, « La notion de style », dans: *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982, p.35-85.

⁶⁰⁸ J.J. Martín Gonzales, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p.232.

⁶⁰⁹ A.E. Pérez Sánchez, « La Academia de 1603 y sus fundadores », dans: *BSAA*, Valladolid, 1982, p.281-289.

principalement par Vicente Carducho, auteur du traité *Dialogues de la Peinture*⁶¹⁰ et principal défenseur de l'esprit académique à Madrid⁶¹¹.

Si la pratique académique est restée aussi longtemps dans un état « larvaire »⁶¹², c'est parce qu'elle a dû s'opposer à une structure corporative forte qui jouissait d'une longue tradition lui conférant le contrôle de la main d'œuvre, des circuits de formation artistique et des prix⁶¹³. La politique de libéralisme économique menée par les Bourbons au XVIII^e siècle accéléra la reconnaissance officielle des académies ; l'Académie Royale de Saint Ferdinand de Madrid est créée (1774) ainsi que, subordonnées à cette dernière, celles de Valence (1768), de Saragosse (1792) et de Valladolid (1802).⁶¹⁴ Le système académique, désormais soutenu par la Couronne, reprend progressivement et non sans difficultés les attributions données jusqu'alors aux corporations, notamment en matière de formation et d'habilitation professionnelle.

L'Académie de Saint Charles de Mexico

Contrairement aux Académies de la métropole, L'Académie de Saint Charles de Mexico bénéficie, dès sa fondation en 1781, d'un statut particulier qui lui donne une indépendance totale vis-à-vis de Madrid⁶¹⁵, mais les témoignages documentaires montrent que la première – et pendant longtemps la seule – Académie américaine n'était pas une institution prestigieuse et qu'elle manqua prématurément de professeurs capables de donner un enseignement de qualité. En 1786 les peintres Ginés de Aguirre et Cosme Acuña, le sculpteur José Arias, le graveur Joaquín Febregat et l'architecte Antonio González Velásquez, tous académiciens madrilènes, sont envoyés à Mexico en tant que précepteurs⁶¹⁶. José Arias sombre dans la folie et meurt peu de temps après son arrivée alors qu'Acuña et Velásquez – opposés au graveur Antoni Gil, alors directeur de l'Académie mexicaine – demandent de

⁶¹⁰ V. Carducho, *Diálogos de la Pintura* [1633], Madrid, Turner, 1979.

⁶¹¹ J.J. Martín Gonzales, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, op.cit., p.234-235.

⁶¹² *Ibid.*, p.234.

⁶¹³ C. Bédat, « La lutte contre les corporations pour établir la liberté de l'art en Espagne », dans: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse – Le Mirail, 1973, p.293-324.

⁶¹⁴ C. Bédat, « Fondation des autres académies et des écoles de dessin », dans: *Ibid.*, p.353-385.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ BASF, arm. 2-36, s.p. Copie d'une lettre envoyée par le marquis de Sonora au vice-roi de la Nouvelle Espagne, Marquis de Sonora, Madrid, 18 avril 1786, dans: *Ibid.*, p.365.

retourner au plus vite à Madrid car « l'honneur acquis en tant qu'enfants de Saint-Ferdinand » risquaient de les perdre « en tant que pères de Saint Charles »⁶¹⁷.

Par une lettre datée du 31 août 1792, Pedro de Acuña, ministre des Grâces et de la Justice de la Nouvelle Espagne, demande que les meilleurs élèves de l'Académie mexicaine soient reçus à Madrid et qu'ils reçoivent un enseignement à la hauteur de leur talent naturel. Le Ministre explique le mauvais niveau de l'institution par trois raisons principales : tout d'abord, les copies de sculptures et les gravures qui servaient comme modèle aux élèves étaient de mauvaise qualité. Elles manquaient d'élégance, de proportion et ne présentaient pas de clair-obscur ni de perspective ; ensuite, il y avait une forte méconnaissance des règles qui régissaient la composition chromatique ; et enfin, l'Académie manquait de tableaux d'artistes célèbres pouvant servir de modèles aux élèves.⁶¹⁸ Le monarque demande aux académiciens de Saint Ferdinand d'étudier la possibilité de faire venir des élèves de Mexico à Madrid ; l'Académie donne un avis favorable mais ces résidences artistiques ne verront jamais le jour.⁶¹⁹

Bernardo Iriarte, vice-protecteur de l'Académie de Saint Ferdinand, membre du Conseil des Indes et du Conseil des Finances, adresse une réponse à Acuña pour faire part à ce dernier de la décision prise à San Fernando. Il profite de l'occasion pour exprimer son avis sur l'Académie mexicaine :

« Permettez-moi d'ajouter que, même si l'on avait été favorable à la fondation de l'Académie de Mexico, un tel établissement n'aurait pas dû être créé, étant donné qu'il est tellement opposé au système qui doit présider aux relations entre les colonies et la métropole (qu'on parle des arts nobles, des arts mécaniques, des manufactures ou du commerce) : il faut conserver scrupuleusement, en raison des principes incontestables et élémentaires, l'étroite dépendance dans laquelle les premières doivent être par rapport à la seconde ; les colonies doivent recevoir les denrées de consommation principale, dans la mesure où cela lui est bénéfique et, bien sûr, dans la mesure du possible ; quant à la métropole, elle doit s'efforcer de ne pas développer l'instruction et les

⁶¹⁷ Dans: R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », *op.cit.*, p.46.

⁶¹⁸ C. Bédar, « Fondation des autres académies et des écoles de dessin », *op.cit.*, p.366.

⁶¹⁹ M.C. García Saiz, « Historia de un intento fallido : la Academia madrileña para pensionados mexicanos », dans: *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, Museo de América, 1987, vol. 2, p.5-18.

progrès qui causeraient un préjudice à l'industrie et aux occupations lucratives de ses habitants. Mais étant donné qu'on a commis une faute politique (on est obligé de l'appeler ainsi) et qu'il n'y a pas d'autre solution que de réparer le tort occasionné, il s'agit d'en tirer tout l'avantage possible en reversant en Espagne – en utilisant la manière et les moyens appropriés – les sommes avec lesquelles l'Académie mexicaine consentira à aider la Péninsule, soit pour l'entretien des pensionnaires de l'Académie de Madrid, soit pour l'acquisition des œuvres d'art exécutées par les Espagnols. »⁶²⁰

Comme le rappelle Bédaride, cette lettre est de caractère privé et ne rend pas compte d'un positionnement officiel vis-à-vis des colonies. Cependant, elle est très révélatrice de l'état d'esprit des fonctionnaires qui, à l'instar de Bernardo Iriarte, avaient un pouvoir de décision important et jouissaient de la confiance de la Couronne. Une mentalité qui considère l'Amérique comme une « colonie » (en dépit du fait que ce terme n'apparaît jamais sur les documents officiels) que l'Espagne doit s'efforcer de maintenir en état de dépendance. Dans le domaine qui nous occupe, il était contraire aux intérêts de l'Espagne d'assurer le développement des arts dans les territoires américains ; Iriarte voyait dans les colonies un marché permettant d'écouler la production des élèves de Saint Ferdinand. Les idées ici exprimées seront réfutées par le Ministère⁶²¹, mais la mauvaise qualité des estampes et autres modèles servant à la formation des élèves de Mexico montrent que, bien qu'il n'y ait pas eu d'action officielle délibérée pour ralentir « l'instruction et les progrès » dans les colonies, leur développement artistique ne constituait pas une préoccupation majeure.

Rappelons que l'estampe européenne fut un outil très important dans l'évangélisation des peuples conquis et c'est à travers elle que l'Espagne diffusa en Amérique l'image de la Contre-réforme. C'est grâce à l'estampe, dit Giraldo Jaramillo, que « Dieu n'était pas alors une entité théorique et abstraite, mais un être présent agissant et presque visible ».⁶²² L'estampe avait aussi une importance primordiale dans la production artistique coloniale, dans la mesure où elle était le point de départ du travail des artistes américains [ill.3e, g]. Dans des territoires comme la Nouvelle Grenade, où il n'y avait pas d'école artistique, elle était le seul moyen par lequel les imagiers pouvaient acquérir des notions de dessin ou de

⁶²⁰ BASF, arm. 1-50, s.p. Lettre envoyée par Bernardo Iriarte à Pedro de Acuña, Bernardino Iriarte, Madrid, 8 octobre 1792, dans: C. Bédaride, « Fondation des autres académies [...] », *op.cit.*, p.366-367.

⁶²¹ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », *op.cit.*, p.47-48.

⁶²² G. Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, *op.cit.*, p.82.

composition⁶²³. On mesure donc à quel point la mauvaise qualité des estampes qui circulaient dans le Nouveau Monde pouvait avoir des répercussions importantes dans la production artistique. En outre, une telle attitude vis-à-vis de la Nouvelle Espagne – le vice-royaume* qui bénéficiait de plus d'égards et d'attention de la part de la Couronne – laisse supposer que dans les autres territoires américains, la question du progrès des arts ne se posait pas.

Les traités d'architecture

Une grande partie des ouvrages envoyés dans le Nouveau Monde a été identifiée grâce aux documents d'archive conservés à l'AGI. Comme le prouvent les recherches de J. Torre Revello⁶²⁴, les listes d'embarquement de la *Casa de Contratación* de Séville permettent l'identification de livres, d'estampes, de toiles, de sculptures et de retables envoyés vers les Indes. Également à Séville, mais aussi dans les différentes archives historiques d'Amérique, sont conservés des actes testamentaires ou encore des actes de confiscation de biens des tribunaux de l'Inquisition où figure une autre source très importante pour l'identification des livres : les inventaires de bibliothèques. Santiago Sebastián a effectué un travail d'identification de ces ouvrages⁶²⁵, mais par leur contenu et par le rapport qu'ils entretiennent avec l'image, ces documents font preuve d'un niveau d'érudition et de spécialisation très variable et ne peuvent pas être compris – dans leur ensemble – comme un moyen de transmission directe des principes académiques.

Un des ouvrages les plus hermétiques est celui de Francisco de Lozano⁶²⁶, maître d'ouvrage et *alarife* de Madrid, qui publie en 1582 avec le consentement de Juan de Herrera, la traduction en espagnol des *Dix Livres* d'Alberti. Cet ouvrage est très vite connu dans le Nouveau Monde, puisque sa présence est attestée au Mexique dès 1586⁶²⁷. Dans sa version espagnole, il se présente sous une forme purement théorique et sans illustrations. Ce livre

⁶²³ M. Fajardo, *El arte colonial neogranadino*, Bogota, Convenio Andres Bello, 1999, p.52.

⁶²⁴ J. Torre Revello, « Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII », *AIAA*, n°1, Buenos Aires, 1948, p.87-96.

⁶²⁵ S. Sebastián, « La huella de los tratados », dans: *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa Artis t. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, p.78-85.

⁶²⁶ L.B. Alberti, *Los Diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos del Latin en Romance. [por Francisco Lozano]*, Madrid, Casa de Alfonso Gomez, 1582. (Ed. facs. Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975).

⁶²⁷ S. Sebastián, « La huella de los tratados », *op.cit.*, p.79.

ne pouvant être lu que par un public très restreint, son influence est difficilement décelable dans le Nouveau Monde.

Le peintre et architecte Patricio Caxesi (1544-1611) publie en 1593⁶²⁸ une traduction de l'œuvre de Vignole, largement diffusée dans le monde ibérique. D'après Santiago Sebastián, c'est grâce à cet ouvrage que Vignole devint « un dictateur de l'architecture et du décor maniéristes dans les pays latins »⁶²⁹.

L'ouvrage de Diego Sagredo (1490-1528), *Medidas del Romano*⁶³⁰, dont la présence est attestée en Amérique à partir de 1614⁶³¹, concentre en même temps les dimensions théorique et pratique de l'architecture. Il s'agit d'une adaptation en espagnol du traité Vitruve, adressée dans son titre « aux officiers qui veulent suivre la formation des bases, colonnes, chapiteaux et autres pièces des édifices antiques ». Très richement illustré, cet ouvrage servit comme modèle non seulement aux architectes mais aussi aux argentiers, tailleurs, et plâtriers du Nouveau Monde. Le texte se présente sous forme de dialogue entre Tampeso et Picardo. Ces deux personnages défendent et transmettent en Espagne les principes de l'humanisme italien et s'opposent au gothique, jugé barbare ; leur souci principal est le calcul des proportions de l'édifice en fonction des proportions du corps humain conçu comme un microcosme.

Dans une liste de livres envoyés au Mexique en 1584 figurent des traités de Serlio en langue toscane. En effet, plusieurs exemplaires de ce livre sont venus en Amérique dans leur version italienne⁶³², mais on doit sa diffusion en Espagne à l'architecte Francisco de Villalpando, qui publie à Tolède en 1552 la traduction des *Troisième* et *Quatrième* Livres.⁶³³

Dans les œuvres originales nous trouvons l'un des traités les plus diffusés en Espagne comme en Amérique pendant le XVII^e siècle : *De Varia Commensuracion para la Escultura y*

⁶²⁸ *Regla de las Cinco Ordenes de Architectura de Iacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxesi*, Madrid, chez l'auteur, 1593. (Ed. facs. Valence, Albatros, 1985.)

⁶²⁹ S. Sebastián, « La huella de los tratados », *op.cit.*, p.82.

⁶³⁰ Diego de Sagredo, *Medidas del Romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Tolède, Casa de Iván de Ayala, 1549. (Ed. facs: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1986.)

⁶³¹ S. Sebastián, « La huella de los tratados », *op.cit.*

⁶³² Barbe-Coquelin De L'Isle, *Siècles d'or de l'architecture hispanique*, Biarritz, Atlantica, 2001, p.297.

⁶³³ S. Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastia Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de cómo se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Archirecto*, Tolède, Casa de Iván de Ayala, 1552.

*Architectura*⁶³⁴. Son auteur, Arphe y Villafañe, « sculpteur de l'or et de l'argent », adresse les quatre volumes, richement illustrés [ill.3i], à un large public ; le premier livre traite de la géométrie ; le second, *Qui traite de la proportion et des mesures particulières des membres du corps humain*, comporte des notions détaillées d'anatomie humaine ; le troisième, *Des hauteurs et formes des animaux et oiseaux*, présente également de nombreuses illustrations représentant des animaux inconnus – et pourtant représentés – dans le Nouveau Monde : l'éléphant, le dromadaire, le lion et le rhinocéros par exemple. Enfin le Quatrième Livre s'intitule *Architecture et pièces d'églises*. Cette partie traite plus spécifiquement des cinq ordres et met plus en relief leur force décorative que leur fonction structurelle.

L'ouvrage en deux livres de Fra Lorenzo de Saint Nicolas, *Arte y Uso de Architectura*⁶³⁵, a également connu beaucoup de succès en Amérique. Cet augustin n'est pas un architecte mais un maître d'ouvrage, ce qui donne un caractère éminemment pratique à son traité. Souvent sous l'autorité de Vitruve, et après avoir évoqué quelques notions de géométrie, il donne au lecteur des conseils pratiques pour la construction d'arcs, de charpentes, de ponts et de façades entre autres. On voit donc combien ce traité a dû être utile aux artisans et constructeurs empiriques du Nouveau Monde.

En 1633 Diego López de Arenas publie le *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco*⁶³⁶. Ce traité comporte deux parties – la première adressée aux menuisiers et la seconde aux maîtres maçons – au long desquelles l'auteur explique la mise en place et la réalisation des charpentes mudéjares appelées *artesonados* : des couvres en forme d'auge inversée décorés par des entrelacs et des moucharabiés. Le manuel de López de Arenas connut beaucoup de succès sur tout le territoire américain, où l'*artesonado* allait devenir le couvres de choix pendant le XVI^e siècle.

Au moment de définir les canaux de transmission de la théorie européenne dans l'Amérique espagnole, il est indispensable d'identifier les traités d'architecture qui ont circulé dans cette partie du monde. Cependant, de par l'extension et la diversité du

⁶³⁴ I. de Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, Seville, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585.

⁶³⁵ Fra L. de San Nicolas, *Arte y Uso de Architectura. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras*, s.l., s.d.

⁶³⁶ D. López de Arenas, *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la iometría y puntas del compás*, Sevilla, Luis Estupiñan, 1633.

continent américain, il est très difficile de conclure sur l'appréhension ou sur le degré de pénétration – autant d'un point de vue géographique que culturel – de tel ou tel traité, à partir de sa présence dans une ville ou même dans une bibliothèque donnée.

D'un point de vue esthétique, les académies espagnoles naissent de la volonté d'imposer le « bon goût » véhiculé par l'esthétique néoclassique face au « mauvais goût baroque »⁶³⁷. Dans le contexte américain, ce clivage se traduit⁶³⁸ par un rapport conflictuel entre le courant populaire et le courant savant mais revêt une forme ethnique et sociale échappant en grande partie aux questions théoriques et aux critères de goût ou de qualité de l'œuvre. Selon Gutiérrez, l'affrontement prend racine dans la coexistence de « deux mondes » : le premier était basé sur une « transmission linéaire » du savoir-faire, qui trouve ses origines dans les écoles d'arts et métiers fondées par les communautés religieuses et se poursuit à travers les corporations ; le second, porté par le traité d'architecture et par le plan arrivé de la métropole – une « œuvre érudite et directement transculturée » – se fondait sur l'enseignement théorique et devait se perpétuer pendant le XVIII^e siècle dans les académies⁶³⁹.

« L'un agissait sur le cœur de la société américaine, tissait sa trame sociale et culturelle, composait son architecture populaire configurant le paysage urbain, produisait les écoles régionales de peinture [...]. L'autre agissait sur l'œuvre qui avait du prestige, la partie émergente des fondements culturels, le point d'inflexion des chapitres de l'histoire de l'art dont l'horizon ne se situait pas en Amérique, mais dans le contexte européen. »⁶⁴⁰

Gutiérrez met en évidence le rapport existant entre l'académisme et la transculturation de la forme : Il pose ainsi la question de l'éloignement entre l'idéologie académique et la réalité américaine⁶⁴¹.

En dépit du fait que l'académie mexicaine n'ait jamais été une concurrence pour Madrid ni pour les structures corporatives du Nouveau Monde, la solidité institutionnelle de la Nouvelle Espagne ses rapports privilégiés avec la métropole, font du Mexique actuel un

⁶³⁷ C. Bédar, « La lutte contre les corporations pour établir la liberté de l'art en Espagne », *op.cit.*, p.320.

⁶³⁸ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », *op.cit.*, p.45.

⁶³⁹ *Ibid.*, p.34.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.47.

territoire idoine pour l'identification d'influences directes européennes, et notamment d'une chronologie stylistique. Mais depuis l'Amérique ces mêmes raisons font du Mexique l'exception à partir de laquelle, paradoxalement, on a défini l'architecture coloniale de tout le continent.

Le schéma architecture hispanique/ décor indigène proposé par Baxter dès 1901 pose l'hypothèse de l'existence d'un courant populaire et d'un courant académique présentés comme deux entités dissociables et presque antagonistes qui finissent chacune par trouver leur place soit dans la structure, soit sur les murs du bâtiment. À partir de cette hypothèse, et mus par la volonté de cerner ce que nous avons appelé « une filiation européenne de l'œuvre », les historiens de la Nouvelle Grenade, ont laissé de côté toute vision d'ensemble.

Si la circulation de traités, de plans, d'artistes et d'architectes venus d'Europe ne laisse aucun doute sur l'existence réelle d'un courant académique ou savant en Amérique, l'affirmation d'une architecture métisse ou d'une transculturation de la forme semble insuffisante car elle ne nous renseigne pas sur les relations entretenues par l'académisme avec le courant dit populaire. Elucider la nature de ces rapports nous aidera à mieux comprendre comment la pratique architectonique est parvenue à remplir la fonction culturelle et sociale qui lui était confiée, dans des territoires comme la Nouvelle Grenade, dépourvus d'institutions corporatives ou académiques.

2. Les églises des villages d'Indiens

Les projets, les réponses aux appels d'offre, les contrats ou les expertises donnent l'occasion de décrire l'église dans sa forme abstraite ou concrète. Qu'elles se fassent par des moyens écrits ou graphiques, ces représentations sont toujours des systèmes signifiants qui laissent entendre, dans le cas du bâti religieux, les conditions considérées comme fondamentales dans l'architecture en vue de répondre aux nécessités de transmission et de maintien du dogme.

Le *contenu* de la représentation permet de comprendre vers quoi se dirige en priorité l'investissement de la construction d'une église et donc de cerner l'échelle de valeurs associée à l'architecture dans un contexte déterminé. Outre ce que l'on représente, il y a la

façon de le représenter. La description de l'architecture fait appel à l'emploi d'un langage spécifique dont la précision, la complexité et la convenance permettent de cerner le niveau de connaissances de celui qui l'emploie.

Comme nous l'avons déjà évoqué, nous n'avons pas cerné dans les documents consultés une façon de faire spécifique au moment de projeter l'édifice. Ce n'est donc qu'à travers l'étude de trois cas distincts situés dans les départements de Cundinamarca et Boyacá à la même époque, que nous tenterons de dresser des lignes générales ou des constantes en rapport avec la construction des églises dans le Nouveau Royaume de Grenade.

Un modèle de temple pour quatre villages de la Couronne

Dans un document daté de novembre 1579⁶⁴² sont consignés « la facture et le tracement » que doivent avoir les églises de Cajicá, Pasca, Chía et Saque (Cundinamarca), villages d'Indiens appartenant à la Couronne. La description est faite de façon générique et n'apporte de précisions sur aucun des bâtiments concernés.

Le plan de l'église modèle est caractéristique des constructions religieuses des villages indigènes⁶⁴³. Il consiste en un seul vaisseau à chevet plat divisé en deux espaces — la nef et le sanctuaire — par un arc diaphragme. L'église donne sur un parvis et comporte comme seule annexe une sacristie adossée au sanctuaire. Selon les études réalisées par Carlos Arbelaez Camacho, les dimensions du vaisseau des églises de villages d'Indiens ont une proportion qui varie entre 1:4 et 1:7. Le modèle décrit dans ce document mesure 136 pieds de longueur et 32 de largeur ce qui donne une proportion de 1:4,25, c'est à dire une taille qui se situe dans la moyenne inférieure des églises du même type.

Malgré la simplicité et la taille réduite de ce modèle, sa description est sommaire et confuse. Par exemple il élude quelques aspects comme l'emplacement et l'orientation du bâtiment et ne s'organise pas de façon méthodique ; il présente deux parties – la première consacrée aux travaux de maçonnerie et la seconde à ceux du bois – qui ont tendance à se confondre. Les fonts baptismaux, situés dans la nef de l'église, ne sont mentionnés qu'au

⁶⁴² AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 850. Cahier des charges des églises de Cajicá-Pasca-Chía et Saque, P.P.A.A., Santafé, novembre 1579.

⁶⁴³ F. Gil Tovar, « Un arte para la propagación de la fé », dans: *Historia del arte colombiano, op.cit.*, t.IV, p.727.

moment d'évoquer la grille en bois qui les isole et qui doit se situer « derrière la porte de l'église »⁶⁴⁴, avoir « la longueur et la largeur nécessaires »⁶⁴⁵ et monter « jusqu'aux poutres si cela s'avérait nécessaire »⁶⁴⁶. De même, le document précise que les murs du bâtiment doivent être ajourés, mais il reste très flou quant au nombre d'ouvertures nécessaires ainsi qu'à leur emplacement.

« La chapelle majeure doit avoir, sur un côté, une fenêtre pour la lumière avec sa grille en bois, une autre dans la partie des autels collatéraux, une autre et dans le corps de l'église une autre et une autre sur la porte de l'église. Toutes avec leurs grilles respectives. »⁶⁴⁷

La façon très laconique dont certains aspects du bâtiment sont décrits, tranche avec la façon relativement détaillée dont ses fondations et ses éléments structurels sont décrits. Dans la partie consacrée aux travaux de maçonnerie, il est stipulé que l'église :

« doit avoir un terre-plein de bonne hauteur à cause de l'humidité ; de là doivent sortir les fondations de maçonnerie et du terre-plein vers le haut. Les fondations doivent monter jusqu'à une demie *tapia** de maçonnerie et du terre-plein vers le haut, le corps de l'église doit avoir cinq *tapias** de hauteur et la chapelle majeure six *tapias** de hauteur. »⁶⁴⁸

Autre point important : celui des organes de stabilité. On peut les classer en deux catégories : l'arc diaphragme, placé à l'intérieur du vaisseau, et les contreforts [ill.8e] disséminés à l'extérieur de l'ouvrage.

« La chapelle majeure doit comporter quatre contreforts en brique et tout le reste du sanctuaire doit être en pierre et à la chaux, fait de très bonne maçonnerie [...] lesdites églises doivent avoir de chaque côté sept contreforts en brique et à la chaux jusqu'aux coins de la façade. Chaque contrefort [doit être] de sept briques de longueur et le plus petit de six pour les jointures des *tapias**. »⁶⁴⁹

⁶⁴⁴ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850v.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850r.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850r.

Le couvrement de l'église consiste en une charpente en bois décrite également avec un certain détail :

« Il faut couvrir toute l'église et la sacristie en érigeant ses cadres⁶⁵⁰ et des entrails deux à deux tous les dix pieds de largeur sur toute l'église et que par dessous les entrails il y ait des corbeaux en bois des deux côtés [...] l'église doit avoir par deçà de sa façade des cadres qui volent huit pieds vers l'extérieur⁶⁵¹ pour que, par temps pluvieux, ni la porte, ni sa paroi ne soient mouillées vers le bas. Elle doit être couverte de tuile. »⁶⁵²

Outre la solidité structurelle de l'édifice, la description s'arrête sur la fonction liturgique de celui-ci. En effet, si le corps de l'église est décrit de façon parcellaire et saccadée, le sanctuaire, en revanche, fait l'objet d'une description relativement claire, donnée au tout début du document :

« Tout d'abord, la chapelle majeure doit avoir trente-sept pieds vides de longueur, depuis l'arc et à l'intérieur son maître-autel avec ses quatre marches et ses plinthes. Elle doit avoir entre les murs dix-neuf pieds de large, sans la maçonnerie [...]. La chapelle majeure doit avoir son arc diaphragme et, de part et d'autre, dans les chapelles, deux autels collatéraux. Chaque autel doit avoir sept mains de longueur. »⁶⁵³

Avec un maître-autel surélevé par quatre marches, le sanctuaire – partie essentielle et indispensable pour le bon déroulement du culte – reçoit un traitement spatial particulier : il est une verge plus haut que le corps de l'église, plus éclairé et séparé de la nef par la grille et l'arc diaphragme.

D'autre part, le porche dans-cœuvre, formé par la partie du couvrement qui surplombe la façade et par les pans de mur qui la supportent de part et d'autre, s'associe avec le parvis qui domine l'église pour donner un espace dont la fonction est précisée :

« L'église doit avoir dans sa partie avant une cour carrée de vingt-cinq pieds de longueur et vingt de largeur avec son mur de maçonnerie une verge plus haut

⁶⁵⁰ « *cerco* » dans le texte. Cerco : unité formée par deux arbalétriers assemblés par un faux-entrait.

⁶⁵¹ Le couvrement surplombe la façade et la débordé formant un auvent de huit pieds de profondeur.

⁶⁵² AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850v.

⁶⁵³ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850r.

que le terre-plein avec ses bancs en maçonnerie pour s'asseoir et recevoir la doctrine. »⁶⁵⁴

Cet espace, très récurrent dans les églises des villages indigènes⁶⁵⁵, ainsi que le traitement spatial particulier conféré au sanctuaire, montre que malgré sa simplicité, cette architecture développe sa propre rhétorique et opère une claire différenciation entre transmission et pratique du culte. Au niveau du sanctuaire la recherche se dirige vers une théâtralisation de l'espace à travers un traitement spécial des volumes, un éclairage accentué et une nette séparation entre l'espace sacré et celui du fidèle. Pour la zone destinée à la doctrine, la solution adoptée est de provoquer un rapprochement entre les indigènes et le curé, disposition plus apte à la transmission des principes de la foi.

Le modèle pour les églises de Cajicá, Pasca, Chía et Saque est signé par Pedro de Ribera, maçon, Diego Hidalgo, dont le statut n'est pas spécifié, et Gabriel de Limpías, trésorier de la Couronne et seul signataire des conditions pour la construction de l'église de Tunjuelo, rédigées en août 1580⁶⁵⁶. Plus petite que la précédente, l'église de Tunjuelo, village de la Couronne, mesure cent pieds de longueur et trente-deux de largeur et se compose également d'un seul vaisseau avec un arc diaphragme qui sépare la nef du sanctuaire. Ce document conserve la même structure que le précédent mais la description se fait de façon encore plus succincte : Les dimensions des différentes parties du bâtiment ne sont pas spécifiées et beaucoup plus de détails sont laissés à la libre interprétation du lecteur. Ainsi, « le sol doit avoir des fondations avec la profondeur nécessaire », le mur clocher qui surplombe la porte d'entrée doit avoir « la hauteur nécessaire », les contreforts en brique doivent être « de la largeur nécessaire » et le parvis d'entrée doit avoir « la longueur et la largeur nécessaires »⁶⁵⁷.

Si le projet précédent expliquait à deux reprises la fonction de certaines parties du bâtiment (le terre-plein était destiné à protéger la construction contre l'humidité, et la cour d'entrée à recevoir la doctrine), le projet de Tunjuelo laisse complètement de côté l'aspect fonctionnel de l'édifice. Les quelques précisions apportées s'attardent plutôt sur son aspect

⁶⁵⁴ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 850r.

⁶⁵⁵ C. Arbelaez Camacho « El proceso evangelizador y el aporte de la arquitectura », dans: F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, *op.cit.*, p.49-60.

⁶⁵⁶ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 862. Cahier des charges de l'église de Tunjuelo, Gabriel de Limpías, Tunjuelo, 17 août 1580.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, f. 862r.

structurel et concernant d'une part les organes de stabilité – un arc diaphragme avec ses appuis et deux contreforts – et d'autre part la charpente de couverture.

Les deux documents abordés jusqu'à présent prêtent une attention particulière aux matériaux de construction. Cependant, dans le cas de Tunjuelo, ces derniers sont évoqués de façon plus détaillée : le chevet, les contreforts, le portail et le mur clocher doivent être en brique ; le couverture en bois, la couverture en tuile, et le reste en maçonnerie, le tout blanchi à la chaux. Les précisions apportées à ce niveau, contrastent avec la tendance qui consiste à laisser l'aspect technique et la facture à l'interprétation subjective du maçon. Rédigé par un fonctionnaire, ce deuxième document renvoie à des références externes concrètes – le mur-clocher doit être comme celui de l'église de Fontibón (Cundinamarca)⁶⁵⁸ – mais il se caractérise, en règle générale, par un haut degré d'abstraction qui montre que la priorité n'est pas la forme du bâtiment en tant que telle mais sa solidité et sa pérennité. Cette façon très approximative de projeter le temple laissera une marge de manœuvre très large aux constructeurs.

Les églises du oidor* Luis Enriquez

Dès son arrivée à Santafé en 1598, Luis Enriquez, avocat et *oidor** de l'Audience* de Santafé, est nommé *visitador** général de la province de Tunja et d'une partie de celle de Santafé. Ces visites réalisées entre 1599 et 1602 concernaient les villes de Tunja, Vélez, Pamplona, Mérida, Notre Dame de Leiva, San Cristobal, Muzo et la Palma. Enriquez – qui était décrit par Juan de Borja y Armendia, président de l'Audience* de Santafé entre 1605 et 1628 « ingénieux et lettré avec une inclination pour les choses de police, ce qu'il a montré à travers les aménagements publics qui ont été réalisés grâce à son action et à sa diligence, avec le succès escompté »⁶⁵⁹ – entreprenait un projet d'une envergure exceptionnelle⁶⁶⁰. Les visites d'Enriquez sont également exceptionnelles par la dimension politique et urbanistique que ce dernier leur confère. Les rapports des visites qu'il réalisa pendant ces années le placent comme l'un des principaux opposants à l'*encomienda**. Selon le *visitador**, ce système donnait aux *encomenderos** un pouvoir très difficile à contrebalancer :

⁶⁵⁸ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 862r.

⁶⁵⁹ AGI, Santafé 18, f.73. Lettre de Juan de Borja à Sa Magesté, Juan de Borja, l.i., 22 janvier 1606. Dans : *Ibid.*, p.35.

⁶⁶⁰ J.B. Ruiz Rivera, *Encomienda* y Mita en Nueva Granada en el siglo XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1975, p.37.

l'éparpillement des différentes peuplades indigènes obligeait le curé à n'assister à chaque doctrine que pendant quelques mois par an ; il devenait donc impossible de donner une instruction soutenue aux indigènes et l'*encomendero** devenait « la seule personne toujours présente et immuable dans son contrôle de la population indigène ».⁶⁶¹

Pour remédier à cela, Enriquez développe une politique d'organisation urbaine consistant à rassembler les peuplades isolées en villages comptant entre 300 et 400 habitants. Un document retrouvé dans l'AGN⁶⁶² montre qu'entre 1599 et 1600, Enriquez ordonne le rassemblement de 22 villages d'Indiens en six nouvelles agglomérations : Soracá, dont le nombre d'habitants s'élevait à 400 « Indiens utiles », Cómbita avec 360, Sora et Samacá, qui comptait chacune 330 habitants, Oicatá qui en avait 300 et Moniquirá dont le nombre d'habitants n'est pas précisé. Ces nouvelles dispositions urbaines s'accompagnent de l'aménagement de six églises dont la construction est attribuée en 1601 – sans appel d'offre préalable – à Rodrigo de Alvear, « maître dans l'art de la *cantería*, voisin de la ville de Tunja et résident de Santafé »⁶⁶³.

Le contrat signé par Rodrigo Zapata, *escribano* de visitas**, le *visitador** Enriquez et Alvear, présente en guise d'introduction un rappel du contexte. Il fixe par la suite un modèle unique qui servira pour la construction des six églises et statue enfin sur les conditions économiques et logistiques du chantier. Ce contrat, qui décrit un temple de dimensions moyennes (50 verges de longueur et 11 verges de largeur), et du même type que les précédents, délègue au maçon la responsabilité de choisir l'emplacement de l'église :

« Premièrement il faut faire dans chacune des six agglomérations une église, six au total, à l'endroit qui semblerait le plus convenable et le plus commode à Rodrigo de Alvear. »⁶⁶⁴

Nous confirmons donc que, malgré les instructions très précises qui étaient consignées dans la législation indienne, l'intégration cohérente du bâtiment religieux dans le tissu urbain ne représentait pas, dans les faits, une préoccupation majeure. En ce qui concerne la description du bâtiment en lui-même, certains aspects comme l'emplacement des annexes,

⁶⁶¹ J.B. Ruiz Rivera, *Encomienda* y Mita en Nueva Granada [...]*, *op.cit.*, p 43.

⁶⁶² AGN, COLONIA, VC 5, f. 861-883. Cahier des charges des églises de Soracá-Cómbita-Sora- Samacá-Oicatá et Moniquirá, Rodrigo Zapata, Santafé, 28 juin 1601.

⁶⁶³ *Ibid.*, f. 861r.

⁶⁶⁴ AGN, COLONIA, VC 5, *op.cit.*, f. 861v.

les dimensions spécifiques de chacune de ses parties ou le rapport de taille entre la nef et le sanctuaire ne sont pas précisés.

Quelques éléments qui, dans les cas précédents, semblaient revêtir beaucoup d'importance, sont ici très peu ou pas mentionnés : l'arc diaphragme n'est évoqué qu'à une seule reprise et le sanctuaire – qui ne comporte qu'un autel surélevé par trois marches – est très brièvement décrit et n'est censé recevoir aucun traitement particulier, que ce soit au niveau de l'éclairage, assuré par une seule fenêtre, ou de sa volumétrie - il doit être de même hauteur que la nef de l'église.

Malgré ces approximations, ce document comporte des parties remarquablement précises. Alors que dans les deux exemples précédents les fondations de l'édifice devaient se construire sur un terre-plein, dans le modèle d'Enriquez elles pénètrent dans le sol jusqu'à sa partie la plus solide. De plus, le document précise leur envergure ainsi que la technique qui devra être employée pour leur construction.

« Il faut ouvrir les fondations avec des fossés d'une verge et demie de largeur en allant jusqu'à la partie stable ; il faut les faire avec de la bonne pierre au pison jusqu'à un pied en dessous du sol et de là doivent s'ériger les parois d'une verge de largeur. Cette épaisseur doit se poursuivre jusqu'à l'achèvement du sanctuaire. Et chacune desdites églises doit avoir cinquante verges de long et onze de large, comprenant les parois et le vide à savoir neuf pour le vide et deux pour les épaisseurs des parois. L'église des peuplades de Soracá, quant à elle, doit avoir cinquante-quatre verges de longueur, car elles comptent quatre cents Indiens utiles ou plus. »⁶⁶⁵

La maçonnerie du bâtiment est très détaillée : Nous constatons que parmi les dimensions générales l'épaisseur des parois est indiquée et tout au long du texte, l'appareil des murs, des ciments et des contreforts est clairement spécifié. A cela s'ajoute une description précise des ouvertures d'accès à l'église :

« Le corps de ladite église doit avoir quatre fenêtres distribuées en elle avec deux portes en brique, en pierre et à la chaux. L'une d'entre elles, la principale, doit avoir un arc en plein cintre et un linteau à l'intérieur, et un arc de décharge et

⁶⁶⁵ AGN, COLONIA, VC 5, *op.cit.*, f. 861v.

une corniche à l'extérieur [...]. Le portail doit être de maçonnerie jusqu'en haut, où doit être construit un mur-clocher, avec trois ouvertures avec sa corniche. La porte du côté doit être en pierre, à la chaux et en brique avec sa corniche à l'extérieur. La porte principale doit avoir ses bases en brique et son linteau en pierre. On doit la *pourvoir d'un système d'évacuation des eaux de pluie* et la couvrir avec des bonnes tuiles, bien tuilée, à *lomo cerrado**. Les faites seront quant à eux *couverts de tuiles de faîtage*, et le linteau de la porte du côté sera en pierre. »⁶⁶⁶

Dans ce contrat, l'évocation de certaines techniques n'apparaissant pas dans les documents précédents trahit des connaissances plus approfondies. Elles transparaissent également à travers l'emploi d'un langage plus rigoureux qui, associé à une préoccupation pour le détail, permet de mieux décrire les bâtiments que l'on se propose de construire.

Le contrat signé par Enriquez omet complètement le parvis qui formait, dans les exemples précédents, un dégagement devant le temple et permettait d'accéder à ce dernier. Cependant, une certaine maîtrise du langage peut être notée dans la description du porche d'entrée, ici directement nommé à travers le terme *soportal**, tandis qu'il était décrit par périphrases dans les exemples précédents. De plus, dans la première partie du document, la fonction de ce lieu de doctrine est clairement explicitée :

« Que dans chacun des six peuplements que ledit Monsieur l'*Oidor** a fait rassembler il doit y avoir une église et, adossée, sa doctrine achevée pour que lesdits Indiens prennent connaissance de notre Sainte Foi Catholique, ce qui représente le principal objectif pour lequel lesdits peuplements ont été rassemblés. Que cela se fasse mérite la plus grande considération, car c'est ce que Sa Majesté ordonne avec les naturels pour le soulagement de sa conscience royale : qu'ils soient bien endoctrinés et instruits dans la Foi. »⁶⁶⁷

S'il est vrai que d'un point de vue architectural ou formel, la description de la doctrine reste peu approfondie, il est clairement établi qu'il s'agit de la partie la plus importante du temple et qu'elle justifie à elle seule son existence. Cette explicitation montre qu'Enriquez est tout à fait conscient de la dimension politique et idéologique d'un geste qui ne se fonde pas dans la transmission esthétique ou stylistique [ill.8a], mais dans une transmission

⁶⁶⁶ AGN, COLONIA, VC 5, *op.cit.*, f. 862r.

⁶⁶⁷ AGN, COLONIA, VC 5, *op.cit.*, f. 861v.

culturelle par le biais de la pratique religieuse, principale justification du pouvoir du roi d'Espagne.

Le 27 juin 1603 Rodrigo Zapata rédige un nouveau contrat⁶⁶⁸ pour la construction de deux églises situées dans l'actuel département de Boyacá; la première pour les *repartimientos** de Monguí y Tutasa et la seconde pour Mongua, village d'Indiens appartenant à la Couronne. Ce contrat passé avec Rodrigo Yanez et Pedro Gomez, « officiers de maçonnerie », est rédigé avec l'assistance du *visitador** Luis Enríquez et reprend à peu près les conditions contenues dans celui de 1601.

Nous constatons cependant deux différences significatives. Ce document apporte plus de précisions sur la localisation des fonts baptismaux placés dans des « chapelles » situées « du côté gauche de chaque église, à côté de la porte principale en fonction des distances qu'il y aurait dans ce coin »⁶⁶⁹. Et tout comme le projet de 1579 pour les églises des villages de la Couronne, ce contrat prévoit la mise en place de deux autels secondaires placés dans les parties collatérales du sanctuaire, malgré la taille plus réduite de l'église. Ce projet peut également être rapproché de celui de 1579 car il indique des conditions concernant les travaux de menuiserie et de serrurerie à effectuer, aspect qui avait été éludé en 1601. Il sied donc de se demander si les points communs de ce projet avec celui de 1579 sont associés au statut de Mongua – comme signe du rapport privilégié qu'entretenait un village de la Couronne avec le pouvoir – ou bien s'ils résultent de l'expérience acquise par Enríquez ou d'une quelconque influence subie ou cours de sa tournée.

Le 9 novembre 1611, l'*escribano** Lope de Bermeo rédige un contrat passé avec Alejandro Mesurado, « maître charpentier » pour la construction des églises de Somondoco et de Garagoa (Boyacá), villages d'Indiens placés sous *encomienda**⁶⁷⁰. Il est dit dans le préambule du contrat que la construction fut ordonnée par l'*oidor** Luis Enríquez au temps où il fut *visitador** des provinces de Tunja⁶⁷¹. D'autres documents contenus dans la même

⁶⁶⁸ AGN, COLONIA, FI 10-57, f. 680-686. Contrat pour la construction des églises de Mongua et Monguí, Rodrigo Capata, Santafé, 20 juin 1603.

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ AGN, COLONIA, FI 2-04, f. 529-533. Contrat passé avec Alejandro Mesurado pour la construction des églises de Somondoco et Garagoa, Lope de Bermeo, Santafé, 9 novembre 1611.

⁶⁷¹ *Ibid.*, f. 529r.

liasse nous apprennent que le modèle existait déjà en 1605⁶⁷² et qu'il concernait en plus des églises de Somondoco et Garagoa, celles des villages de Suta (Aujourd'hui Sutatenza) et Tenza, également placés *sous encomienda**. En effet, par une lettre datée de 1605⁶⁷³, Gabriel de Hernández, charpentier, propose ses services pour la construction de ces quatre églises, ce qui dément, au passage, le contrat passé avec Mesurado où l'on parle d'un appel d'offre lancé le 18 juillet 1608⁶⁷⁴.

Le contrat de 1611, qui reprend donc le modèle laissé par le *visitador**, ne présente guère de différences avec celui de 1603. Leurs similitudes, et notamment la présence d'autels secondaires dans les parties collatérales du sanctuaire montrent que, malgré le fait que les villages de la Couronne entretiennent un rapport privilégié avec le souverain, leur statut juridique n'influence pas la forme de leur église ni le processus de construction de cette dernière.

Ayant écarté la possibilité que les évolutions constatées entre les contrats de 1601 et 1603 soient associés au statut des villages concernés, nous pouvons conclure que c'est de façon spontanée que le modèle d'église employé par Enriquez a évolué et a eu tendance à devenir de plus en plus précis. Cette évolution peut résulter de l'expérience acquise par le *visitador** lors de son périple, de son contact avec d'autres bâtiments ou encore de l'intervention d'autres fonctionnaires dans le projet.

Un projet rédigé par des maçons

Nous avons identifié deux catégories de métiers susceptibles d'intervenir au moment de la rédaction du projet : les fonctionnaires ou les *alarifes* qui sont, rappelons-le, des maçons ou charpentiers nommés par l'administration pour réaliser des expertises. Dans une région dépourvue d'architectes comme l'était la Nouvelle Grenade, il est important de déterminer comment ces deux métiers se sont articulés et quel a été leur degré d'influence dans le façonnement du projet final.

Prévenus de *l'indécence* du temple d'Engativá (Cundinamarca), village placé sous *encomienda**, le président de l'Audience* et ses *oidor**es ordonnent en novembre 1628 :

⁶⁷² AGN, COLONIA, FI 2-04, f. 463. Lettre de Juan de Carate à Luis Enriquez, Juan de Carate, LIEU, 28 juin 1605.

⁶⁷³ AGN, COLONIA, FI 2-04, f. 456r. Proposition de marché pour la construction des églises de Somondoco et Garagoa, Gabriel Hernández, LIEU, 17 avril 1605.

⁶⁷⁴ AGN, COLONIA, FI 2-04, *op.cit.*, f. 529r.

« [Il faut] que dans ledit village [...] on construise une église décente, d'une facture durable et de bonne qualité, qui soit réalisée de la même façon et dans les mêmes conditions que d'autres églises de ce royaume ; que sa longueur soit la plus adaptée possible et en conformité avec le nombre d'habitants. A cet effet, [il faut] que des officiers *alarifes* soient nommés et voient le lieu où il serait convenable de construire ladite église. Ils doivent ensuite dresser son plan et déterminer son tracé, dire combien cela pourrait coûter et qu'ils déclarer tout cela sous la foi du serment. »⁶⁷⁵

Cristobal Serrano, maçon, et Alejandro Mesurado — le même charpentier qu'en 1611, fut chargé de la construction des églises de Garagoa et Somondoco — sont nommés *alarifes* pour réaliser l'expertise et le projet du temple⁶⁷⁶. En mai 1629 ils se rendent sur place, rédigent et signent les conditions demandées, auxquelles ils joignent un plan [ill.8k] signé par Serrano. Les conditions rédigées par Mesurado et Serrano décrivent un temple avec les mêmes caractéristiques que les précédents ; un porche d'entrée donne accès à un vaisseau à chevet plat de 56 verges de longueur et 10 de largeur et divisé par un arc diaphragme. Mesurado et Serrano laissent de côté le parvis mentionné dans celui de 1579, cependant la dilatation de l'espace observée au niveau du sanctuaire —une verge plus haut que la nef — nous permet de rapprocher les deux projets ; de même, ce document discrimine — mais de façon plus rigoureuse — les travaux de maçonnerie et de charpenterie à réaliser.

Dans le projet de Mesurado et Serrano, la partie consacrée aux fondations montre à nouveau une préoccupation accentuée pour la solidité et la durabilité du temple :

« On doit faire des fondations d'une verge et deux tiers de largeur et elles doivent pénétrer avec cette même largeur jusqu'à la partie stable. Les contreforts signalés dans le plan, ainsi que ceux qui sortent de l'arc diaphragme à l'intérieur de l'église et ceux de la sacristie doivent avoir une verge et un quart et doivent pénétrer jusqu'à la partie stable.

Lesdites fondations doivent être en pierre, à la chaux et en sable mélangées trois parts de sable pour une part de chaux. Les fondations de cet ouvrage doivent

⁶⁷⁵ AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 738r. Alejandro Mesurado et Cristobal Serrano sont nommés *alarifes* de l'église d'Engativá, Real Audience*, Santafé, 13 novembre 1628.

⁶⁷⁶ AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 741-742. Cahier de charges de l'église d'Engativá, Alejandro Mesurado et Cristobal Serrano, Engativá, mai 1629.

monter jusqu'au ras du sol avec la largeur déjà précisée. A partir de ce point doivent se former les parois et les contreforts avec une verge d'épaisseur, et cette fondation monter jusqu'à une demi verge au dessus du sol. Le tout doit être bien étayé. Il faut poser au dessus [des soubassements] deux rangées de briques formant une chaîne horizontale où l'on doit former les trous de clefs des branchées. Ce que l'on doit étrécir desdites fondations servira de base aux deux parties ; elle sera d'une tierce* pour chaque partie [face intérieure et face extérieure du mur]. Dans la sacristie, elles doivent s'étrécir de telle sorte que les parois soient de trois quarts et qu'elles montent une demi verge au- dessus du sol. Enfin, le mur qui sert d'appui à l'arc diaphragme doit avoir une verge d'épaisseur tel qu'indiqué sur le plan.»⁶⁷⁷

Loin du terre-plein prévu en 1579 et des fondations en pierres sèches tassées au pison, choisies pour les églises du *oidor** Enriquez, les deux *alarifes* proposent une maçonnerie en blocage de moellons de pierre qui, contrairement aux cas précédents, monte jusqu'au ras du sol et ne concerne pas que les murs mais aussi les contreforts, donnant ainsi des fondations plus solides.

Ce projet se trouve dans la même lignée que les précédents, mais il est largement plus riche en détails. Les ouvertures d'accès, par exemple, sont couvertes selon la même technique que celles des églises d'Enriquez, mais on en fait une description plus détaillée et plus raisonnée d'un point de vue architectonique :

« Il faut fabriquer deux portes de brique de deux verges et un quart de largeur, sans l'épaisseur des extrados. Ces portes doivent être couvertes proportionnellement à cette largeur par des arcs-en-plein-cintre de brique avec une retombée de deux briques et demie de hauteur. La porte qui se trouve en dessous du mur-clocher doit avoir un arc de décharge au-dessus de l'autre arc et prendre toute l'épaisseur du mur par-dessus les linteaux pour qu'il puisse renforcer le mur à cause du poids du mur-clocher. »⁶⁷⁸

⁶⁷⁷AGN, COLONIA, FI 4-08, f. *op.cit.*, f. 741r.

⁶⁷⁸ AGN, COLONIA, FI 4-08, *op.cit.*, f. 741v.

De même, il est précisé que l'on doit creuser, au milieu des parois, « trois fenêtres en brique de bonne proportion et couvertes d'un linteau de bois [ill.8b1,b2], deux dans le corps de l'église et une dans la chapelle majeure. »⁶⁷⁹

Mesurado et Serrano montrent une certaine familiarité avec des concepts architectoniques. Elle est perceptible par les détails et les explications qu'ils fournissent, par l'emploi du plan comme forme de discours et d'un langage qui leur permet de toucher au domaine architectural en explicitant par exemple la forme des arcs en plein cintre. Ainsi, alors que les autres projets se concentraient notamment sur le gros-œuvre, celui de l'église d'Engativá aborde le second-œuvre en prêtant attention à la cohérence décorative dans les finitions, des arcs, des boiseries décorés en arête de poisson ou encore du bénitier et des fonts baptismaux.⁶⁸⁰

Bartolomé de Orozco, officier charpentier, obtiendra l'appel d'offre lancé à l'issue de cette expertise. Il formalise son engagement à travers un contrat daté du 11 mars 1630, dans lequel Rodrigo Zapata⁶⁸¹ retranscrit méticuleusement les dispositions des *alarifes*, se limitant à y ajouter le cahier des charges.

Il est nécessaire de poursuivre la scrutation des fonds archivistiques à la recherche de documents qui, à l'instar du dossier pour la construction de l'église d'Engativá, offrent les versions d'*alarifes* et fonctionnaires et permettent de cerner les rapports entretenus par les uns avec les autres dans l'exercice de leurs activités. La comparaison des deux documents montre que si les *encomenderos** représentent souvent un obstacle pour la construction des églises des villages indigènes, les fonctionnaires suivent avec facilité les recommandations des *alarifes*. Lorsque le projet devient acte juridique, il ne subit pas de modifications significatives.

Dès ses premiers pas, l'histoire de l'art américaniste fait une distinction tranchée entre les processus créatifs savants et populaires en associant ces derniers à la sphère culturelle indigène. En effet, sur le haut-plateau cundiboyacense, il existe une architecture indifférente face aux courants stylistiques européens; en effet, cette architecture est étroitement associée au monde indigène, mais seulement dans la mesure où elle lui est destinée. Il ne

⁶⁷⁹ AGN, COLONIA, FI 4-08, *op.cit.*, f. 741v.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, f. 742v.

⁶⁸¹ AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 769-774. Contrat avec Bartolomé de Orozco pour la construction de l'église d'Engativá, Rodrigo Zapata, Santafé, 11 mars 1630.

s'agit pas d'une architecture indigène mais d'une architecture pour indigènes, façonnée exclusivement par les Espagnols sous l'influence des contraintes provenant d'un contexte marqué, d'une part, par le manque de savoir-faire, et d'autre part, par le manque de ressources.

Il n'y a pas, dans les faits, un processus régulier unique aboutissant à la construction d'une église, mais c'est toujours sous le contrôle de l'administration que cette architecture va se forger et se légitimer. Par le caractère éminemment officiel du temple d'endoctrinement, se crée un modèle d'église générique dont l'idée même s'oppose à celle d'œuvre singulière. Mais ce modèle n'est pas pour autant hermétique ; Il fixe un cadre à l'intérieur duquel plusieurs solutions sont possibles, c'est un modèle perméable à des changements et à des influences diverses dépassant le domaine administratif et touchant parfois au domaine architectural.

L'éventail de possibilités offertes par ce modèle est en rapport avec la variété des métiers et l'expérience des individus susceptibles d'intervenir dans le projet. L'intervention d'architectes n'est pas totalement exclue, mais elle reste anecdotique en Nouvelle Grenade ; il s'agit notamment de maçons, de charpentiers, d'équarisseurs et de fonctionnaires ayant chacun leur savoir-faire, leurs propres moyens d'expression, leurs propres priorités et leurs propres références. Ces singularités auront une incidence très élevée dans le résultat final et ouvrent la possibilité d'une évolution lente du modèle, marquée par l'empirisme de ses exécutants.

La construction d'un temple d'endoctrinement est l'accomplissement d'un dessein politique par la voie administrative. Ce geste, fondé sur le besoin de légitimer la mainmise de l'Espagne sur le Nouveau Monde, a de fortes répercussions culturelles et crée un lien direct entre l'architecture religieuse et le pouvoir. Dans la Nouvelle Grenade, ce système, défaillant et improvisé, ne cherche pas l'instauration d'un « goût officiel » décidé depuis le siège du pouvoir qu'il s'agit de légitimer. Cependant, l'exclusion des considérations esthétiques ne correspond pas à un choix délibéré mais résulte plutôt du besoin d'évangéliser dans l'urgence et de contrebalancer, au passage, le pouvoir démesuré des *encomenderos**. Et dans l'urgence, ils se sont tous improvisés architectes ; Le temple est la matérialisation d'une volonté politique qui réagit face à l'urgence d'une façon abrupte, sans passer par un filtre académique qui associerait une forme et des valeurs esthétiques aux enjeux culturels qu'il porte.

Du projet à l'ouvrage.

Qu'il émane de la sphère administrative ou corporative, l'existence d'un texte fixant les conditions de réalisation d'une église n'aboutit pas toujours à l'exécution du projet dans les termes et délais prévus. Les projets ne font qu'exprimer une intention dont la réalisation effective reste assujettie aux possibilités réelles offertes par le contexte. Comme nous l'avons vu, le chantier est soumis à des aléas externes – non prévus par le contrat – qui peuvent le retarder, voire le compromettre. Les cas les plus fréquents sont l'abandon ou le décès du maître d'œuvre, le sabotage exercé par les *encomenderos** ou le refus des indigènes à travailler.

Mais les documents eux-mêmes, par leur caractère approximatif et fluctuant, posent dès le départ des problèmes intrinsèques au projet ; ce dernier, pensé et produit génériquement, est totalement indifférent aux spécificités du contexte pour lequel il est destiné. Le choix de l'emplacement, par exemple, est systématiquement laissé au maître d'œuvre qui peut alors se trouver face à des situations imprévues, telles celles décrites par Juan de Carate, *encomendero** du village de Tenza :

« [...] Votre Grâce ayant ordonné que je fasse ladite église [celle de Tenza], j'ai fait venir des officiels audit village et, ayant entamé les fondations pour commencer sa construction, elle s'avéra être terre volcanique et ils n'ont pas trouvé de partie solide pour poser les fondations bien qu'ayant creusé profondément. »⁶⁸²

Les projets laissent en suspens des questions qu'il faut résoudre pour pouvoir devenir une réalité. Ainsi, plus les conditions seront imprécises, plus la marge d'intervention de leur exécutant sera large et plus l'objet sera éloigné de son modèle. En règle générale, une fois le chantier achevé, le maître d'ouvrage réclame le dernier tiers de sa rétribution ou les sommes qui lui seraient dues. Avant d'effectuer le paiement, le bâtiment devra être expertisé par deux *alarifes*, l'un représentant le maître d'ouvrage et l'autre l'Audience*. Les procès-verbaux issus de ces actes sont l'occasion de confronter le projet du bâtiment avec sa forme concrète. Pour des raisons qui ne sont pas évoquées dans le document, c'est Francisco Hernández qui exécuta le contrat passé avec Rodrigo Ibañez et Pedro Gomez pour

⁶⁸² AGN, COLONIA, FI 2-04, f. 462. *op.cit.*

la construction des églises de Monguí et Mongua, achevées en 1615, date à laquelle Rodrigo de Alvear et Gaspar de Parada sont chargés de les examiner.

Selon la déclaration⁶⁸³ des experts, les dimensions globales de l'église de Monguí sont sensiblement supérieures à celles du modèle : le porche d'entrée est deux verges plus long et le sanctuaire deux tiers de verge plus haut. D'autre part, il est dit dans le rapport que les soubassements sont trop bas au niveau du chevet et que les marches qui permettent l'accès de la place au porche de l'église sont trop étroites. Les experts demandent à ce qu'une partie des sommes dues au maçon lui soient retenues à titre compensatoire. Francisco Hernández conteste cette décision et réclame une rétribution supplémentaire en argumentant que la construction des marches ne faisait pas partie de ses obligations et que les dimensions du porche et du sanctuaire ont été modifiées « pour plus de solidité et de pérennité de l'édifice »⁶⁸⁴.

De son côté, l'église de Mongua est conforme au cahier des charges, sauf pour la longueur de la nef, une verge plus courte que prévu. Ce manquement jugé irréparable, ajouté à d'autres détails, coûtera à Hernández cent pesos des sommes qui lui sont dues. Hernández exige que les verges manquantes lui soient retenues au prix courant stipulé par le contrat et rappelle, par ailleurs, que l'église comporte des améliorations : quatre contreforts supplémentaires qui doivent lui être rétribués.

Le rapport d'expertise ainsi que les explications et justifications qui s'ensuivent montrent concrètement l'influence que le maître d'ouvrage est susceptible d'avoir dans le façonnement du temple définitif. Dans cet exemple, le contrat ne prévoyait pas l'insertion de l'édifice dans l'agglomération, laissant cette question essentielle à la discrétion du maçon. Au moment de confronter le projet avec la réalité, Hernández est contraint de faire un choix qui le mène à outrepasser les clauses du contrat en adoptant la solution la plus évidente, entérinée par les *Ordenanzas* de 1573 : élever le temple « de manière à ce que l'on soit contraint d'y entrer par des marches »⁶⁸⁵. Les *alarifes*, guidés par un critère de fonctionnalité, mésestiment le résultat, alors que le maçon, qui ne conteste pas cet avis, n'apporte aucune explication raisonnée au défaut souligné. Son argumentation est

⁶⁸³ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 904-905. Compte-Rendu de l'expertise des églises de Mongua et Monguí, Rodrigo Zapata, Tunja, 11 janvier 1616

⁶⁸⁴ AGN, COLONIA, FI 8-20, f. 906r. Lettre d'appel de la décision des Alarifes de l'église de Mongua et Monguí, Francisco Hernández, LIEU, 9 [?] février 1616.

⁶⁸⁵ *Ordenanzas de Felipe II [...]*, op.cit., art. 124.

purement administrative : n'étant pas incluses dans le contrat, ces marches, quelle que soit leur forme, doivent être considérées comme une plus-value. Ces deux points de vue montrent un écart considérable entre l'intention de celui qui construit le bâtiment et de celui qui le juge. Il est attribuable au manque de guildes formellement constituées.

Aux aspects laissés dans le flou par le contrat s'ajoute, pour le constructeur, la tendance à modifier les données de départ. Qu'elles soient perçues comme des erreurs irréparables ou bien comme des corrections apportées de façon délibérée par le maçon, ces modifications résultent en partie d'une adaptation à la réalité du chantier et aboutissent, dans le cas de Monguí et Mongua, à ce que deux églises réalisées par la même personne et à partir du même modèle, soient très différentes entre elles.

Dans le cas de Monguí et Mongua, nous ne prenons connaissance des améliorations apportées qu'à travers les contestations de Hernández, car le rapport d'expertise les passe complètement sous silence. En 1583 Diego López et Juan Robles expertisent l'église de Cajicá⁶⁸⁶, dont la construction avait été confiée en 1579 à Antonio Cid. Ils manifestent à cet égard une attitude complètement différente, car ils rendent compte, dans leur rapport, de plusieurs améliorations concernant les finitions et la taille du bâtiment, plus haut et plus long que celui prévu par le contrat. Le résultat est, selon les experts, une église « plus somptueuse que celle qui était prévue. »⁶⁸⁷ Ceci nous ramène à une autre question importante : la valeur donnée aux corrections apportées lors de la concrétisation du projet ne répond pas à des paramètres objectifs, mais elle change sensiblement en fonction des observateurs. Ces derniers peuvent, selon le cas, rester indifférents ou bien admettre sans difficulté que l'intervention du maçon puisse déboucher sur un résultat positif, favorable à cette architecture.

Le cas de Cajicá apporte un élément nouveau : suite à cette expertise, Antonio Cid réclame que les améliorations lui soient rétribuées car, explique-t-il :

« Au moment où je devais ouvrir les fondations [...] Monsieur le Trésorier Gabriel de Limpías m'a dit en présence de Fray Antonio de Estela, vicaire de ladite doctrine, qu'il lui semblait que l'église était petite et il m'a ordonné que je la

⁶⁸⁶ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 877-878. Compte-Rendu de l'expertise de l'église de Cajicá, Diego López, Juan de Robles, Santafé, 15 février 1583.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, f. 879.

rallongeasse à cent soixante pieds alors que je n'étais obligé qu'à cent trente-six pieds. Et ainsi je l'ai faite de cent soixante-cinq. Et que comme j'allais la rallonger je devais lui enlever une demie *tapia** de hauteur. Mais comme l'œuvre aurait été trop basse et sans aucune perfection, du fait qu'elle était aussi longue et aussi large, je ne lui ai pas ôté ladite demi *tapia** mais au contraire je l'ai faite plus haute, car c'était profitable et aussi pour l'ornement de ladite église. »⁶⁸⁸

Diego López décède entre 1883, date de cette expertise, et 1885, date d'achèvement de l'église de Tunjuelo, dont il était chargé. C'est donc Pedro Ribera, son héritier et exécuteur testamentaire, qui en demande l'expertise⁶⁸⁹ confiée à Alonso Franco et Juan Robles. L'ouvrage est vingt-huit pieds plus long et quatre doigts plus bas que le modèle. Il comporte des fenêtres supplémentaires et un chevet octogonal. Au sujet de ces modifications il est dit dans le procès-verbal que :

« Même s'il lui manque plus ou moins quatre doigts, l'ouvrage est de cette sorte plus parfait. Et en ce qui concerne la hauteur et la largeur de la chapelle [majeure] elle est en proportion, même s'il lui manque les quatre doigts qu'au corps de l'église [...]. En ce qui concerne les fenêtres, il sied pour l'éclairage du temple qu'il y en ait d'avantage que pas assez. [...] En ce qui concerne la facture de la chapelle, cette dernière est octogonale, même si la condition dit qu'elle doit être plate. Il leur semble [aux *alarifes*] que c'est de meilleur ornement et plus convenable pour installer un retable et qu'elle est de cette sorte plus coûteuse que ce qu'il est stipulé dans les conditions, autant au niveau de la maçonnerie que de la charpenterie. Ledit Pedro de Ribera dit que le trésorier Limpías lui a ordonné de faire ainsi car c'était un meilleur ouvrage même si cela était plus coûteux. De même, les *alarifes* déclarent que ladite église comporte quatre contreforts en plus de ceux que Ribera était obligé de faire, si l'on se réfère aux conditions, car le même trésorier Limpías lui a ordonné de les faire pour que le temple soit plus solide. »⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 883. Lettre d'Antonio Cid pour que les améliorations apportées à l'Eglise de Cajicá lui soient rétribuées, Antonio Cid, Santafé, 15 février 1585.

⁶⁸⁹ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 889. Procès-verbal de l'expertise de l'église de Tunjuelo, Pardo, Tunjuelo, 1 septembre 1585.

⁶⁹⁰ AGN, COLONIA, FI 21-45, *op.cit.*, f. 889v.

Les changements subis par le projet dans sa réalisation ne sont pas toujours du ressort des maçons et peuvent aussi être imputables aux fonctionnaires qui auront un degré d'intervention moins élevé car le choix définitif appartient toujours aux artisans. Mais au delà du contenu des modifications introduites par Limpias, et indépendamment du fait que celles-ci soient suivies de façon plus ou moins stricte, le fait que le trésorier s'éloigne volontiers du modèle qu'il a lui-même fixé montre qu'il est conscient des limites de sa propre démarche, dont il essaye de compenser l'inadaptation par une intervention officieuse sur les chantiers, auprès des maîtres d'œuvre. En tant que maître d'ouvrage, Limpias critique et corrige l'église qu'il avait lui-même fait en tant qu'architecte improvisé.

L'application concrète du projet demande souvent sa réécriture plus ou moins conséquente. Projection et production d'une église sont donc deux étapes durant lesquelles la forme du bâtiment ne cesse d'évoluer ; la projection est une démarche administrative fixant un minimum requis à travers la description d'un ouvrage que l'on sait perfectible, et la construction correspond au moment durant lequel le bâtiment sera pensé en fonction de ses conditions spécifiques et des problèmes qui puissent surgir en cours de route.

La planification et la réalisation du temple d'endoctrinement dépassent largement l'application prosaïque d'un modèle. Le maçon, est un élément clé dans la réalisation du projet ; c'est lui qui trouve les solutions aux problèmes posées par le modèle lui-même et qui décide de la forme définitive du temple. Son expérience, ses connaissances, son goût et ses références, joueront un rôle capital dans ce choix. Dans ce sens, nous pouvons voir le temple comme une création empirique mais collective, et c'est la multiplicité des intervenants, les choix effectués au cours de sa réalisation qui feront d'un ouvrage, pensé en principe de façon générique, un objet unique et singulier. Ayant caractérisé le processus de création des églises des villages indigènes, il sied d'analyser l'application du même programme dans un contexte urbain.

3. Des projets pour une cathédrale

Siège du pouvoir politique et lieu destiné aux Espagnols, la ville représente des besoins et des enjeux culturels, politiques et économiques différents de ceux du village indigène. Le bâtiment religieux revêt une fonction différente selon les contextes : faire connaître un Dieu et un roi dans les villages, maintenir et faire respecter leur légitimité dans les villes. La forme du temple urbain, de même que les acteurs et les processus associés à sa construction, doit s'adapter à ce nouveau défi. Dans l'AGI sont conservés plusieurs documents nous permettant de reconstruire des parcelles de l'histoire de la cathédrale de Santa Marta (Magdalena) entre 1679 et 1778.

La baie de Santa Marta, située sur le rivage de la côte Pacifique colombienne, est découverte en 1501 par Rodrigo de Bastidas lors de l'exploration [ill.1b] qu'il fit en compagnie du cartographe Juan de la Cosa. Bastidas revient en 1525 et y fonde la ville de Santa Marta, siège de la *gobernación** du même nom, dépendante de l'Audience* de Santo Domingo. Santa Marta devient la porte d'entrée vers le continent sud-américain et, grâce à sa localisation privilégiée, une enclave maritime [ill.1j] pour le commerce entre le continent, l'Europe et les Antilles.

Mais c'est par son dynamisme et sa situation privilégiée que Santa Marta est devenue, à partir de 1543, la cible d'une série d'attaques pirates : entre 1655 et 1692, elle fut attaquée et incendiée dix-neuf fois selon l'historien Joaquín Vilorio de la Hoz. Ainsi, selon le même historien, à la fin de la période coloniale, le port dénombrait 4 000 habitants alors que Carthagène des Indes en comptait plus de 16 000.⁶⁹¹ Santa Marta fut également le siège d'un évêché érigé en 1534 et suffragant à l'archevêché de Séville, puis, en 1546, à celui de Santo Domingo. En 1562, elle devient le siège d'un archevêché qui, en raison de la pauvreté et du dépeuplement de la ville, se déplace à Santafé de Bogotá en 1564. Santa Marta devient alors une abbaye territoriale jusqu'en 1577, lorsqu'elle reprend le titre d'évêché.

Comme cela a été évoqué dans notre analyse de la législation indienne, la construction d'une église cathédrale englobe des réseaux économiques plus larges et plus dispersées dans l'espace ; tout comme pour le temple d'endoctrinement, le coût de construction d'une

⁶⁹¹ J. Vilorio de la Hoz, « Santa Marta : ciudad tairona , colonial y republicana », dans : *Credencial Historia*, Bogotá, n° 223, 2008, n.p.

cathédrale est divisé en trois tiers distribués entre la Couronne, les Espagnols et les Indiens, mais cette fois-ci à l'échelle du diocèse. La construction d'un bâtiment qui se doit d'être prestigieux mobilise des moyens nettement supérieurs à ceux du temple indigène et entraîne donc l'intervention directe de la Couronne dans le processus.

Qui dit multiplication des intérêts dit multiplication d'interlocuteurs et de démarches administratives. Pour l'historien, cela se traduit par un éparpillement documentaire considérable et pour l'architecte, par des processus qui s'éternisent et des chantiers qui semblent tourner au ralenti. Dans les villages d'indigènes, il est fréquent de retrouver des chantiers paralysés pour des raisons souvent explicites. Mais plus que se paralyser, le chantier de la cathédrale se délaye dans le temps jusqu'à s'éteindre, et ce de façon cyclique.

Le projet de 1679

Par une lettre du 22 janvier 1679⁶⁹², Diego de Baños y Sotomayor, évêque de Santa Marta, fait part au roi de l'état de son église : un temple « fait de roseaux et de boue »⁶⁹³, *indécent* et « dont la ruine est imminente »⁶⁹⁴, construit « suite à l'incendie du meilleur temple qu'il y avait eu pour la cathédrale, incendie provoqué par l'ennemi anglais en 1655 »⁶⁹⁵. L'expéditeur de la lettre adresse avec cette dernière *Le plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta* [ill.1a] qu'il est en train de construire, grâce au

« bon zèle des voisins, qui se sont tellement enthousiasmés qu'ils ont commencé à offrir des parts de matériaux comme de la chaux, de la brique et du bois, et aussi, dans la mesure du possible, des péons et tout l'outillage qui se trouvait dans leurs maisons et dans leurs haciendas à la campagne. »⁶⁹⁶

Le plan représente une église de 40 verges de longueur et 20 de largeur, composée par un vaisseau à trois nefs et chevet plat, auquel s'adosse une sacristie, une autre pièce et deux espaces dont ni la fonction ni les accès ne sont spécifiés sur le plan. Nous ne savons rien sur la hauteur ou la volumétrie du temple ; pas plus sur ses fondations ou sur son couvrement. D'après le dessin employé sur le plan, il semble que la maçonnerie du bâtiment soit en blocage de moellons de pierre, mais rien n'est clairement exprimé à ce sujet. En effet, il est

⁶⁹² AGI, Santafé 230, f. 01-03. L'évêque de Santa Marta à Sa Majesté, Carthagène, 22 janvier, 1679.

⁶⁹³ *Ibid.*, f. 2r.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*, f. 2v.

frappant de constater qu'aucune description écrite n'accompagne le plan de l'église ; l'évêque se contente de dire :

« Lorsque je suis sorti de Santa Marta pour me rendre à cette ville, j'ai laissé un arc diaphragme de la chapelle majeure et deux des collatéraux achevés. »⁶⁹⁷

Il n'est pas fait mention, dans la lettre, de l'intervention d'un quelconque architecte, *alarife* ou représentant du roi. Décider délibérément de construire une église est un geste très rare dans un contexte où, nous l'avons évoqué, il est formellement interdit de construire des églises sans l'autorisation préalable du roi, seul détenteur du *Patronage royal* des Indes Occidentales. La note marginale, datée du 7 novembre de la même année et accolée par le Conseil, est d'autant plus surprenante :

« Le remercier du soin qu'il a mis à la construction de l'église et à son ornement (...) et le charger de la poursuivre jusqu'à ce qu'elle soit aboutie et parfaite en tout point. »⁶⁹⁸

De plus, le Conseil alloue deux mille pesos pour aider à rembourser les dettes acquises par l'évêque dans le cadre de la construction.

Dans une ville pauvre et assiégée par les pirates, le Conseil ne peut pas se permettre d'interdire ou d'arrêter la construction d'une église prise en charge par le voisinage ; même si elle est très superficiellement décrite, cette manière de procéder, qui semble avoir de bons résultats, permet de contourner les difficultés posées par un système bureaucratique lourd et hasardeux :

« Malgré le fait que Votre Majesté ait bien voulu donner six-mille pesos pour l'ornement de ladite église (celle de roseaux) – trois-mille dans les caisses de Santafé et trois-mille dans celles de Quito – et en raison des distances existantes et des difficultés et embarras qui se présentent pour effectuer les paiements, plus de deux années seront passées avant que l'on ne puisse les collecter. »⁶⁹⁹

Cette lettre – seule trace documentaire que nous ayons de ce projet – témoigne de l'existence de réseaux parallèles comme résultat d'une adaptation aux difficultés posées par la conjoncture et par le système lui-même.

⁶⁹⁷ AGI, Santafé 230, *op.cit.*, f.2v.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, f. 1r.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, f. 3r.

Le plan qui l'accompagne laisse entrevoir une certaine aisance avec graphique de l'architecture au même temps qu'une méconnaissance marquée de la grammaire architectonique : alors que l'auteur anonyme représente et explicite par écrit les dimensions des arcs, des piliers et des parois, entre autres, il n'explique pas la fonction des deux espaces cloisonnés situés de part et d'autre de la nef. De plus, le texte ne fait mention que d'un plan, ce qui écarte la possibilité que ce dernier ait été accompagné d'une élévation ou d'un autre document graphique permettant d'avoir une vision plus complète du projet.

Malgré le fait que l'on ne connaisse pas la hauteur du bâtiment et que l'on ne puisse pas, en conséquence, avoir une perception claire de son envergure, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un projet ambitieux. Deux fois plus large que les temples indigènes, il prévoyait la construction de deux tours couvertes de voûtes en pendentifs, clairement désignées sur le plan. A cela s'ajoute le couvrement du sanctuaire : il pouvait s'agir d'une coupole, mais est assimilable, par sa représentation graphique, à la même voûte employée pour les deux tours.

Aucune mention n'est faite de la paternité du projet en lui-même et nous n'en connaissons pas plus sur sa suite, mais il est difficile d'imaginer qu'un tel projet ait pu se concrétiser sans l'assistance d'un architecte ou, au moins, d'un maçon expérimenté. A l'inverse, il est difficile d'imaginer que l'auteur de la lettre ait oublié de signaler l'intervention d'une personne d'expérience reconnue et que cette personne, n'ait pas cherché à compléter la documentation graphique dans un projet aussi ambitieux.

Le projet de 1746

Nous retrouvons la trace de la cathédrale de Santa Marta le 21 avril 1746, date à laquelle l'évêque Don Juan Nieto Polo de Aguilar écrit une lettre⁷⁰⁰ adressée au roi où il rend compte d'une cathédrale « presque en ruines, autant d'un point de vue matériel que dans sa propreté et son ornementation intérieure »⁷⁰¹. Suite à cette lettre, le roi demande, à travers une cédula, un devis réglé du coût de réparation et d'ornement de l'église, ainsi qu'un état des comptes de sa fabrique. L'occasion pour l'évêque Joseph Xavier de Arauz, prédécesseur

⁷⁰⁰ Cette lettre a disparu mais il en est fait mention dans: AGI, Santafé 1188, f. 01. Cédula de Sa Majesté (copie), Ferdinand VI d'Espagne, Aranjuez, 26 avril 1749.

⁷⁰¹ *Ibid.*

de Nieto, de dénoncer la corruption des fonctionnaires « très peu lettrés »⁷⁰², qui « confondent la rente de fabrique de cette église avec leurs propres utilités et intérêt »⁷⁰³. A la vue du devis présenté, le Conseil décide, en 1750, de libérer des fonds pour la réparation de l'église.

Selon la déclaration de Manuel Hernández, ingénieur de l'armée royale de Carthagène, cette réparation est impraticable à cause des séismes survenus en 1749, 1750, 1751 et 1752. Aucun document graphique n'accompagne cette déclaration, mais Hernández évoque une « ouverture de ses arcs, de ses murs, de ses arcs des portes » et une tour dont la ruine est imminente.⁷⁰⁴ La présence d'arcs qui se distinguent des « arcs des portes » nous fait penser à un vaisseau à trois nefs, comme celui de 1679. Nous savons cependant qu'il ne s'agit pas du même projet car l'ingénieur parle d'une maçonnerie en terre et en brique alors que l'église de 1679 était faite en brique et à la chaux.

Le roi émet une cédula, datée du 31 octobre 1753, par laquelle il demande que l'on dresse un plan de la nouvelle église « En prêtant une attention particulière à ce que, sans porter atteinte à l'extension proportionnée ni à la décence d'une cathédrale, l'on modère, dans la mesure du possible, sa construction pour éviter des dépenses superflues et amoindrir son coût. »⁷⁰⁵ Cet ordre ne s'exécute qu'en 1757, lorsque Diego de Rueda, *maestro mayor* des ouvrages et fortifications de Santa Marta, trace un projet [ill.5b] pour la nouvelle cathédrale dont le coût de construction est estimé à 54039 pesos. Mais alors que l'ingénieur Hernandez jugeait que l'ancienne église était irréparable le *maestro mayor* propose également une solution pour la réparer :

« J'ai passé en revue les parois à l'extérieur, et malgré le fait que quelques-unes d'entre elles sont fabriquées en terre et brique et qu'elles ont trois verges d'épaisseur, il est possible, pour plus de sécurité, de faire un contrefort à l'intérieur et à l'extérieur, en forme de pilastre, décoré avec ce que donne l'art et qui peut servir de fortification auxdites parois. »⁷⁰⁶

⁷⁰² AGI, Santafé 1188, n.p. Lettre de l'évêque de Santa Marta à Sa Majesté (duplicata), Santa Marta, 19 avril 1750.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ AGI, Santafé 1188, n.p. Procès-verbal de l'expertise de la cathédrale de Santa Marta, Joaquín Joseph de Robles, Santa Marta, 20 avril 1752.

⁷⁰⁵ AGI, Santafé 1188, n.p. Cédula de Sa Majesté (copie), Ferdinand VI d'Espagne, San Lorenzo, 31 octobre 1753.

⁷⁰⁶ AGI, Santafé 1188, n.p., Projet pour la cathédrale de Santa Marta, Diego de Rueda, Santa Marta, 5 mars 1757.

Il propose également de fortifier les fondations et l'arcade de « la croisée et du sanctuaire », le coût de ces réparations s'élevant à 24 000 pesos. Estimant trop élevé le coût de construction de la nouvelle église, l'Audience* de Santafé ordonne la réparation de l'ancienne [ill.5h].

La campagne sera relancée en 1765 par Agustín Manuel Camacho y Rojas, alors évêque de Santa Marta, qui demande au roi de libérer les fonds prévus depuis 1753 pour cette construction. L'année suivante est posée la première pierre⁷⁰⁷ d'une cathédrale dessinée par Juan Cayetano Chacón [ill.5c] *ingénieur architecte* de Carthagène. Il s'agit d'un projet académique de très grande envergure, dont le devenir sera analysé dans la partie suivante de ce travail, mais dont la construction était toujours paralysée en 1778.

Le statut de l'église cathédrale exige de faire appel à des ingénieurs dont les projets sont le reflet d'un rêve : celui d'une cathédrale *décente* et digne de ce nom. Mais l'ambition est incompatible avec les ressources disponibles et avec la réalité d'une ville en crise et de surcroît, accablée par la corruption. A Santa Marta cette aspiration peu lucide subit, pendant près de cent ans, des échecs consécutifs causés par un manque manifeste d'hommes et de moyens⁷⁰⁸ ; elle ne trouve jamais une traduction fidèle dans la réalité, et au contraire, doit finir par s'accommoder de celle-ci, nous le verrons.

De son côté, le projet pour l'église rurale, approximatif et maladroit mais bien plus en accord avec la réalité, finit, tant bien que mal, par se concrétiser. En somme, plus un projet est prestigieux, plus il se doit d'être en accord avec l'Architecture et plus il s'éloigne de la réalité, alors que l'idée d'un bâtiment moins prestigieux est, pour ainsi dire, plus tolérante et peut donc s'adapter plus efficacement à un contexte déterminé.

Cet état de fait implique, au premier abord, une séparation nette entre le bâti urbain et le bâti rural : La cathédrale doit impressionner par son caractère imposant alors que le temple d'endoctrinement est avant tout un espace de persuasion et d'apprentissage. La

⁷⁰⁷ AGI, Santafé 1188, n.p. Compte-Rendu de l'avancement du chantier de la cathédrale de Santa Marta, Joaquín Joseph de Robles, Santa Marta, 12 juin 1767.

⁷⁰⁸ Cette suite d'échecs, constitutive de l'histoire des cathédrales colombiennes, correspond pour Santiago à la recherche consciente d'un modèle de cathédrale (S. Sebastián, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia, op.cit.*, p.444-446). Les documents d'archive ne l'expriment pas ainsi mais, mais si tel est le cas, cette recherche a été bien plus efficace dans la sphère rurale que dans la sphère urbaine.

ville, comme lieu privilégié du déploiement de la théâtralité Baroque⁷⁰⁹, doit traduire une pensée mais ses formes esthétiques, *le style*, sont inatteignables pour l'architecture néo-grenadine.

Cependant, l'historiographie a interprété la séparation entre l'espace rural et l'espace urbain comme une séparation entre architecture érudite et architecture populaire. Mais cette frontière ne correspond pas à la réalité reflétée par les documents ; elle résulte du besoin d'adopter une classification taxinomique conférant au bâtiment une place l'Histoire l'Art. En effet, les archives montrent qu'entre ces deux extrêmes il existe une large gamme de nuances perceptibles à travers les exécutants.

⁷⁰⁹ G.C. Argan, *L'Europe des capitales*, *op.cit.*

Portraits de bâtisseurs

A. L'architecte et ses définitions

Avoir une vision claire des métiers associés à l'architecture demande d'approcher au préalable ceux qui les exercent. Mais comme nous l'avons vu, les mots par lesquels on désigne les métiers associés au bâti dans la Nouvelle Grenade sont polysémiques et souvent interchangeables ; on ne peut donc pas les caractériser de façon univoque.

Il faut garder à l'esprit que la Nouvelle Grenade était un territoire pauvre, en construction, sans cadre législatif régulant les activités associées aux métiers et, de surcroît, avec une forte pénurie de personnes aptes à remplir ce type de tâches. Cet état de fait implique que, d'une part, dans l'urgence dictée par le programme politique de la Couronne, l'administration ne pouvait pas se permettre de refuser un candidat à la construction d'une église, sous prétexte qu'il n'avait pas de formation adéquate ; et que, d'autre part, pour pouvoir subsister, un même exécutant devait toucher à plusieurs domaines d'activité.

Mais un autre problème se pose : sans ordonnanças ou sans guildes formellement constituées, nous ne disposons pas de sources directes qui nous permettent, au moins, d'avoir un point de départ théorique dans la recherche sur l'organisation professionnelle. Les seules sources dont nous disposons sont des documents qui nous conduisent inévitablement vers l'étude de cas particuliers.

Parallèlement à cela, les documents font rarement référence à ceux qui travaillent sous les ordres du maître d'ouvrage ; en règle générale, ils s'avèrent insuffisants au moment à définir le rôle de chaque intervenant du chantier mais nous permettent en revanche de cerner la personnalité du maître d'ouvrage, l'étendue de ses fonctions voire, exceptionnellement, leur parcours et leur expérience.

1. Qu'est-ce qu'un architecte ?

A l'intérieur du corpus étudié, le substantif *arquitecte* n'apparaît qu'exceptionnellement dans les documents antérieurs à la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Au delà de cette date, son emploi reste très rare et ne se généralisera jamais. Il est d'ailleurs à noter que pendant la période coloniale, la métropole elle-même comptait très peu d'architectes. A ce sujet, Claude Bédat souligne qu'alors que l'Académie de Beaux-Arts de Madrid s'était longtemps battue pour le contrôle de l'architecture, en 1785, soit trente ans après son entrée en fonctionnement, il n'y avait que trente-cinq architectes diplômés, installés dans l'ensemble des provinces espagnoles⁷¹⁰. Les disciples de l'Académie, trop faibles en nombre, ont été contraints de partager le travail qui en principe leur était destiné, avec les maçons et autres artisans issus des corporations. Ceci contribua sans doute à ce que la définition du terme soit restée confuse aussi longtemps.

D'autre part, en Espagne, l'architecture a longtemps été associée au champ des mathématiques plutôt qu'à celui des beaux-arts car « c'était plus un problème constructif, de solidité que d'esthétique ou de théorie. »⁷¹¹ L'apprentissage du dessin, poursuit Gutiérrez, n'était obligatoire que pour les « professeurs d'architecture », c'est-à-dire pour les artisans consacrés à la taille de bois et à la construction de retables.⁷¹² Ce n'est donc pas un hasard si l'architecte Juan de Herrera a été nommé directeur de l'Académie de Mathématiques de Madrid en 1582 ou si l'on a eu recours à des *ingenieros* plutôt qu'à des *arquitectos* pour la construction de la cathédrale de Santa Marta.

Dans son *Dictionnaire Castillan des termes des Sciences et des Arts*⁷¹³, Esteban de Terreros, philologue, paléographe et lexicographe jésuite du XVII^e siècle, définit l'architecte comme : « celui qui connaît l'art de fabriquer, ou faire des édifices, fait le plan, dirige l'œuvre, et la mène à sa perfection. »⁷¹⁴

Contrairement à Terreros, le Barcelonais Benito Bails – architecte et professeur de mathématiques à l'Académie de San Fernando de Madrid entre 1763 et 1797 – inclut

⁷¹⁰ C. Bédat, « La lutte de l'Académie pour contrôler l'architecture », dans: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid [...]*, *op.cit.*, p.325-352.

⁷¹¹ R. Gutiérrez, « Los gremios y academias en la producción del arte colonial », *op.cit.*, p.33.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ E. de Terreros Y Pando, *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes*, 1786.

⁷¹⁴ E. de Terreros Y Pando, « architecte », dans: *Ibid.*

l'entrée « architecture » dans son dictionnaire publié à titre posthume⁷¹⁵. Sa définition, plus que sommaire – « art d'ériger ou de fabriquer des édifices »⁷¹⁶ – se complète avec la définition d'« architecte » : « Celui qui connaît l'art d'édifier, fournit tous les dessins d'un édifice, dirige l'œuvre et a sous ses ordres les maçons et tous les autres officiels qui travaillent avec ces derniers dans la construction. Certaines personnes qui ne se targuent pas d'employer leur langue avec beaucoup de propriété, appellent souvent Architectes aux Maçons. »⁷¹⁷

Dans la définition donnée par Bails – qui se trouve, ne l'oublions pas, dans un dictionnaire spécifiquement consacré à l'architecture – la défense du statut hiérarchique de l'architecte prend une place très importante, alors que de Terreros laisse cet aspect de côté et se centre plutôt sur un processus créatif en trois étapes, dont la dernière est omise par Bails : l'architecte produit un plan, c'est à dire qu'il *pense* l'édifice, dirige l'œuvre, mais ne l'exécute pas, tout en la menant à la perfection, c'est à dire en assumant la responsabilité pour celle-ci.

Par le rôle que *l'alarife* joue en amont et en aval du chantier, il semble également nécessaire de s'arrêter sur la définition de ce mot. La plus récente édition du dictionnaire de l'Académie Espagnole définit ce mot comme « architecte ou maître d'œuvre » et situe ses origines dans le mot arabe *arīf*, qui veut dire *expert*⁷¹⁸. Bails ne définit pas le terme, mais renvoie vers deux synonymes : architecte et maître d'œuvre⁷¹⁹, alors que Terreros en donne une définition qui rend compte de l'évolution de son sens : « Maître qui examinait les ouvrages en maçonnerie. Aujourd'hui, il désigne communément maître maçon, maître d'œuvre, ou architecte. »⁷²⁰ Isolé en Amérique, le vocable *alarife* – comme beaucoup d'autres mots employés dans le continent⁷²¹ – semble avoir gardé son sens étymologique, celui d'expert ; une fonction exercée comme un rôle et pas comme un métier.

Dans son sens académique, le contenu conceptuel du mot architecte renvoie à la fois à l'invention du projet, la direction du chantier et l'achèvement de l'édifice. Classées

⁷¹⁵ B. Bails, *Diccionario de arquitectura civil*, 1782.

⁷¹⁶ B. Bails, « architecture », dans: *Diccionario [...]*, *op.cit.*

⁷¹⁷ B. Bails, « architecte », dans: *Ibid.*

⁷¹⁸ « alarife », dans: Real Diccionario de la lengua Española, 2001.

⁷¹⁹ B. Bails, « alarife », dans: *Diccionario [...]*, *op.cit.*

⁷²⁰ E. de Terreros Y Pando, « alarife », dans: *Diccionario [...]*, *op.cit.*

⁷²¹ P. García Mouton, *El español de América 1992*, Madrid, CSIC, 2003.

méthodiquement selon ces trois critères, les informations contenues dans les documents nous permettent d'identifier quelques constantes et de typifier, non pas les métiers, mais les catégories de personnes qui les exercent, le contenu de leur activité et leur manière de la pratiquer

B. Invention, direction et achèvement de l'édifice dans la Nouvelle Grenade

Invention et achèvement du projet

Dans la Nouvelle Grenade, le cas de figure où une seule personne se charge de l'invention de l'édifice ainsi que de la gestion et de la conclusion du chantier, ne se présente que très rarement et dans un contexte urbain, à partir du XVII^e siècle. L'achèvement d'un édifice, étant soumis à plusieurs aléas qui peuvent prolonger la durée du chantier, voire le paralyser provisoirement ou définitivement, est bien plus difficile à documenter car elle laisse des traces isolées de la liasse ou, si elle a été menée de façon officieuse, n'en laisse pas du tout. Mais les contrats pour la construction des églises des villages expriment une intention : ils contiennent tous une clause stipulant que le maître d'œuvre est le responsable de l'achèvement du chantier et que, en cas d'absence de ce dernier, la responsabilité retombe sur les garants qu'il devait apporter pour la conclusion du marché.

Nous avons déjà évoqué le cas de la cathédrale de Santa Marta où le document le plus ancien, daté de 1679, décrit, d'une part, un temple fait en matériaux périssables et, d'autre part, une construction initiée par l'évêque de façon tout à fait irrégulière et paradoxale, puisque ce dernier n'évoque pas l'intervention d'un architecte, ni même d'un maçon. En 1757, Diego de Rueda – dont le statut de *maestro mayor* l'associe plutôt à la sphère corporative – produit un plan pour la cathédrale mais, au delà du fait que le projet est refusé en raison de son coût, les documents n'expriment pas l'intention de confier la direction du chantier à l'auteur du plan. Cette intention ne sera explicite qu'en 1766, avec le projet de l'ingénieur Juan Cayetano Chacón.

En règle générale, artisans, fonctionnaires ou curés expriment leur projet par l'écriture ; Les plans ou autres documents graphiques sont rares. En revanche, lorsqu'il y a un plan, le processus normal semble vouloir que ce soit l'*alarife* qui le produise, mais ce dernier a un

statut d'expert et n'assume, en aucun cas, la responsabilité du chantier. Cependant, il est tout à fait possible qu'un maçon qui prête son expertise dans un chantier donné assume la responsabilité d'un autre : Diego López expertisait en 1583 l'église de Cajicá, alors qu'il était chargé de la construction de celle de Tunjuelo.⁷²²

La responsabilité du chantier et la gestion des dépenses, peut à son tour reposer sur différents corps de métier mais, sauf initiative particulière, elle incombera à un artisan, qu'il s'agisse d'un charpentier, d'un maçon ou d'un équarisseur.

Celui qui signe le projet n'est pas, en règle générale, celui qui l'exécute, mais cela n'exclut pas le maître d'œuvre du domaine de la création. Nous ne devons pas oublier que, dans la pratique, le maître d'œuvre travaille à partir d'une liste de conditions dont le caractère plus ou moins vague l'oblige, qu'il le veuille ou non, à *penser* l'édifice, ou même à le problématiser dans un contexte donné. Ce double rôle l'approche inévitablement de la définition d'architecte et nous mène à nous interroger sur son rôle exact dans le chantier.

Niveau d'intervention du maître d'œuvre dans le chantier

Nous avons évoqué plus haut le besoin de réaliser des recherches sur l'organisation interne du chantier afin de mieux cerner les échelons hiérarchiques entre le maître d'œuvre et le péon ; elles doivent également nous éclairer sur le niveau d'implication du maître d'œuvre et nous permettre de déterminer s'il apporte son travail physique ou si, au contraire, il agit seulement comme superviseur. A ce sujet, les documents d'archive nous donnent plusieurs pistes.

En 1585, afin de récupérer l'argent qu'il considère comme lui étant dû, Pedro de Ribera demande d'ouvrir une information⁷²³ pour déterminer quel a été son rôle et celui du défunt Diego López dans le chantier de l'église de Tunjuelo. Dans le cadre de cette information, les témoins apportés par Ribera, tels que Francisco de Ávila, charpentier, et Julio Gómez, maçon, déclarent à l'unanimité que dans le cadre du chantier, López et Ribera sont allés au delà de leurs obligations, car ils ont dû se charger d'y apporter les matériaux, alors que, selon le contrat, cette obligation devait incomber aux représentants de la Couronne. Avila

⁷²² AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 877-878. Compte-Rendu de l'expertise de l'église de Cajicá, *op.cit.*

⁷²³ AGN, COLONIA, FI 21-45, f. 892-904. Preuves apportées par Pedro de Ribera dans son procès contre le juge de Sa Majesté au sujet de l'église d'Engativá, Domingo de Ibarguen, Santafé, 6 septembre 1585.

ajoute que les maçons auraient dû avoir tous les matériaux à l'entrée du chantier car ces derniers « sont tenus de ne mettre que leurs mains »⁷²⁴.

Certes, n'importe quel contrat peut nous renseigner sur l'obligation de la Couronne d'apporter hommes et matériaux sur le chantier, mais la déclaration de Avila, prise au pied de la lettre, nous permet de tirer deux conclusions : le contrat est le reflet d'une intention qui ne peut pas être prise pour une réalité et le maître d'œuvre intervient directement sur le chantier à travers son travail physique, même si ce travail est mieux valorisé que celui des péons chargés de porter les matériaux. Il est aussi possible que *n'y mettre que ses mains* soit une expression de langage, voulant dire que l'on met ses mains, mais pas son dos ou son travail, auquel cas nous serions plutôt enclin à croire que le maître d'ouvrage est seulement censé diriger le travail d'autres exécutants, comme nous le confirment les déclarations de Bartolomé de Orozco. Ce maître charpentier qui a obtenu le marché de l'église d'Engativá en 1630⁷²⁵ et qui veut se retirer du projet en 1634 en invoquant les raisons suivantes :

« ... Je suis très occupé sur le chantier de l'église de Bogota et dans d'autres chantiers qui sont sous ma responsabilité et auxquels je dois assister. »⁷²⁶

Si Bartolomé de Orozco peut s'occuper de plusieurs chantiers à la fois, c'est parce qu'il se limite, comme il le déclare, à y assister.

D'après ces données, il est possible d'émettre l'hypothèse suivante : même si l'usage veut que le maître d'ouvrage ne fasse que diriger d'*autres officiers*, la réalité impose que l'on improvise pour pouvoir construire et conclure. Dans le cas de Ribera et López, le succès du chantier, ou du moins son achèvement, repose sur la capacité des maçons à trouver des voies informelles.

⁷²⁴ AGN, COLONIA, FI 21-45, Preuves apportées par Pedro de Ribera [...], *op.cit.*, f.895v.

⁷²⁵ AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 767v-768r, Attribution du marché pour la construction de l'église d'Engativá à Bartolomé de Orozco, Audience* de Santafé, Santafé, 11 mars 1630.

⁷²⁶ AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 785r, Bartolomé de Orozco désiste du chantier de l'église d'Engativá, Bartolomé de Orozco, s.l., 6 février 1634 ?.

C. Portraits d'intervenants

Il semble désormais clair que le titre de *maître*, attribué à des artisans avec des niveaux de formation très inégaux, ne donne pas de renseignements sur leur parcours. Par exemple, certains de ces maîtres, *ne sachant ni lire ni écrire*, font appel à un témoin pour que ce dernier écrive et signe à leur place les documents qu'ils produisent. C'est le cas de Diego Sanchez⁷²⁷ (maître de charpenterie et de maçonnerie) et de Rafael Martinez⁷²⁸ (maître charpentier) qui expertisent, en 1778 et 1797 respectivement, le temple du village de Pacho. Il en est de même, pour Caetano Alba (maître charpentier) et Manuel Delgado (maître maçon), qui expertisent conjointement l'église de Nemocón (Cundinamarca)⁷²⁹ en 1799. A contrario, nous retrouvons des *maîtres* qui non seulement savent lire et écrire mais en plus font appel à d'autres codes, comme le plan d'architecture, pour exprimer leur idée. Souvent associé à la description écrite du temple à construire, le plan sera dessiné par ces maîtres dans le cadre de leur activité comme *alarifes* et dans un but éminemment informatif. Cependant, la présence ou l'absence d'un plan dans un projet donné ne nous permet pas d'apporter des conclusions sur le niveau d'érudition de son auteur. En effet, les plans qui nous sont parvenus montrent une maîtrise parfois très médiocre.

1. Maçons et alarifes

Cristobal Serrano

Nous n'avons pas encore mis au jour des documents nous fournissant des données biographiques du maçon Cristobal Serrano. Cependant, son nom revient de façon assez récurrente dans les documents, que ce soit en tant que garant, témoin d'autres maçons ou *alarife* travaillant pour la Couronne. Chargé de reconnaître l'état de l'ancienne église de Sutatenza⁷³⁰ en 1609, il est l'auteur du cahier des charges pour l'église du village de

⁷²⁷ AGN, COLONIA, FI 8-01, *op.cit.*, f. 6r.

⁷²⁸ AGN, COLONIA, FI 3-02, f. 114 v-115 r. Procès-verbal de l'expertise de l'église du village de Pacho, Manuel de Villareal, Pacho, 2 juin 1797.

⁷²⁹ AGN, COLONIA, FI 1-21, f. 795 v-796 r. Compte rendu de l'expertise de l'église du village de Nemocón, Felipe Santiago Silva, Zipaquirá, 19 août 1799.

⁷³⁰ AGN, COLONIA, FI 2-15, f. 115 r. Compte rendu de l'expertise de l'église du village Sutatenza, Lope de Bermeo, Santafé, 17 novembre 1609.

Bojacá⁷³¹ [ill.8l] et co-auteur, avec Alejandro Mesurado, du projet de l'église de Engativá⁷³² [ill.8k] en 1629. Il rédige l'année suivante le projet de l'église de la ville de Tocaima [ill.8j]. Les trois projets s'accompagnent chacun d'un plan signé de sa main. Il s'agit dans les trois cas d'un temple à nef unique et chevet plat ayant une sacristie comme seule annexe et un autel surélevé par trois marches situé au fond du sanctuaire .

Alors que dans ses cahiers des charges ou dans ses expertises, Serrano fait preuve d'expérience et de précision, son expression graphique, tout en restant relativement correcte, est remarquablement limitée.

De façon assez prévisible, les églises pour les villages [ill. 8l,k] sont dominées par un espace destiné à la transmission de la doctrine et comportent, à côté de l'entrée principale, un baptistère délimité par une grille. Leur stabilité est assurée par un arc diaphragme à l'intérieur, et de contreforts qui enceignent le bâtiment à l'extérieur. Les deux dessins sont presque superposables ; les éléments qui les distinguent sont l'emplacement de l'annexe et celui de l'entrée latérale.

Le plan de l'église de Tocaima [ill.8j], quant à lui, reprend la même forme que les précédents, mais il s'en distingue par l'absence de porche et de baptistère ainsi que par la présence de deux entrées latérales, malgré sa taille plus réduite ; ceci résulte d'une adaptation de la forme au statut de Tocaima, ville d'Espagnols dont le temple est en principe réservé aux *voisins*. Le dessin, destiné en principe à préciser une idée, illustre ici le texte qu'il accompagne de façon globale et approximative. Si le dessin semble insuffisant face aux précisions fournies dans le texte, c'est parce que Serrano ne possède pas les connaissances nécessaires pour réussir à ce que son dessin explique, ou du moins traduise, son idée. Il doit donc se contenter d'appliquer une même formule graphique facilement adaptable au programme du temple.

L'image est susceptible d'entretenir des rapports très divers avec l'écrit. Elle peut l'enrichir, s'y substituer ou juste l'illustrer. La nature de ces rapports est une autre clé de lecture permettant de caractériser les bâtisseurs d'églises dans la Nouvelle Grenade. Sans

⁷³¹ AGN, COLONIA, FI 2-06, f. 558-773 r. Documents concernant la construction de l'église du village de Bojacá, 1629-1633. Dans : S. Reina Mendoza, *Traza urbana y arquitectura en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacence*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p.125-140.

⁷³² AGN, COLONIA, FI 4-08, f. 741-742, *op.cit.*

aucun doute, le prestige de Serrano repose sur son expérience et ses connaissances, mais ces dernières semblent dissociées du domaine académique et trouvent dans l'écrit leur voie d'expression privilégiée. Paradoxalement – et le projet pour l'église de Bojacá le confirme – Serrano se différencie d'autres maçons ou encore des fonctionnaires par son goût du détail, par l'emploi d'un vocabulaire relativement précis et aussi parce qu'il s'appuie sur des notions d'architecture pour justifier ses choix. D'où tient-t-il ces quelques connaissances qui, tout en étant approximatives, le distinguent d'autres artisans et qui lui valent son prestige ? Le récit d'Antonio Merchante nous montre les voies par lesquelles des notions académiques arrivent aux mains des maçons.

Antonio Merchante

Par une lettre datée du 12 mars 1794⁷³³, Antonio Merchante, demande au vice-roi de Santafé de le nommer *Architecte Majeur des constructions civiles et hydrauliques du Royaume de Santafé*. Pour attester son expérience, il accompagne sa lettre de 17 documents qui tracent son parcours, depuis sa sortie d'Espagne en 1778 en tant que « personne intelligente dans la maçonnerie, la taille de pierre et le dressage de plans avec plusieurs années d'expérience »⁷³⁴, jusqu'en 1792, date à laquelle il est nommé « directeur de la construction de la cathédrale de Santa Marta. »⁷³⁵

Le périple de Merchante en Amérique commence le 20 mai 1778 lorsqu'il demande de s'embarquer vers le Panama pour y exercer en tant qu'« appareilleur » de fortifications. Le maçon andalou demande en échange de son travail un salaire de vingt *reales* par jour, le titre de *Don*, une avance sur six jours de travail avant de s'embarquer et, dans le cas où il se marierait, une prise en charge de sa veuve et le cas échéant de ses enfants⁷³⁶. Sa demande, acceptée finalement par le Conseil⁷³⁷, montre que le voyage vers l'Amérique signifie pour Merchante non seulement une promotion professionnelle et sociale, mais aussi un projet d'avenir : il voyage pour faire sa vie dans le Nouveau Monde.

⁷³³ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 381r-382v et 396r. Lettre au vice-roi Don Antonio Caballero y Góngora, Antonio Merchante, Santa Marta, 12 mars 1794.

⁷³⁴ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 383. Copie de la demande d'Antonio Merchante pour s'embarquer vers Panama, José de Galvez, Madrid, 20 mai 1777.

⁷³⁵ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 388v-389v. Copie de la Providence du Gouvernement Suprême, Carthagène, 19 novembre 1788.

⁷³⁶ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 381r-382v et 396r. *op.cit.*

⁷³⁷ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 385. Passeport d'Antonio Merchante, Madrid, 6 janvier 1778.

La licence octroyée par le Conseil atteste que Merchante quitte le port de Cadiz en 1778. Nous retrouvons sa piste en 1787, lorsqu'il reçoit l'ordre de voyager de Panama à Santafé « pour d'importantes raisons concernant le service au Roi »⁷³⁸. Dans le cadre de cette mission⁷³⁹, « l'ingénieur directeur » Don Antonio Arévalo, alors chargé de la construction de l'Hôtel de la Monnaie de la ville de Popayán⁷⁴⁰, lui demande de « dresser un plan et de faire plusieurs coupes qui mettent en évidence [la] décoration et [la] distribution intérieure » de l'Hôtel de la Monnaie de Santafé dont le bâtiment avait été inauguré en 1756. La monnaie de Santafé « pourra apporter des connaissances et servir de modèle en corrigeant les défauts qu'avec l'expérience on aurait relevé ». Arévalo lui précise par ailleurs qu'il doit réaliser ces activités sous les ordres du Colonel Don Domingo de Esquiaqui, ingénieur dont les compétences se manifestent à travers le plan du couvent de Saint Dominique de Santafé qu'il a dressé la même année [ill.10c].

Arévalo décrit de façon très précise la nature des rapports que Merchante doit entretenir avec l'ingénieur :

« [Vous] devez faire tout ce que ledit officier [Esquiaqui] vous ordonne dans le cadre de votre mission, sans interprétation [...] de ses directives, en observant rigoureusement tout ce qu'il vous ordonne, et en essayant de vous informer le plus complètement possible de la situation⁷⁴¹ et de la fonction des officines et ateliers, magasins et habitations dudit Hôtel de la Monnaie de Santafé, et de ceux qui interviendront dans la distribution du projet de Popayán que formera ledit Lieutenant Colonel Don Domingo Esquiaqui, à qui vous devrez soumettre [...] tous les doutes qui, par manque de pratique dans ces questions, pourraient surgir. Tout cela afin que, dans le cas où l'on passerait à la construction dudit Hôtel de la Monnaie de Popayán [...] vous ayez toutes les connaissances requises pour parvenir à sa parfaite conclusion. »⁷⁴²

⁷³⁸ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 385v. Ordre du vice-roi à Antonio Merchante, Antonio Caballero y Góngora, Carthagène, 2 avril 1787.

⁷³⁹ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 385v-386v. Ordre du Lieutenant général à Antonio Merchante, Antonio Arévalo, Carthagène, 19 juillet 1787.

⁷⁴⁰ Capitale du département du Cauca, fondée en 1536 par Sebastián de Belalcázar, Popayán concurrençait pendant la période coloniale, des villes comme Santafé, Carthagène ou Tunja avec une apogée économique basée sur le commerce de l'or et du bétail pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle.

⁷⁴¹ Comprendre: « distribution ».

⁷⁴² AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 386r., *op.cit.*

Le programme est très clair : Merchante doit travailler sous les ordres d'Esquiaqui [Annexe 4] dans un cas concret, et ce dernier doit lui transmettre des connaissances à travers la pratique. Nous retrouvons dans la sphère académique, une méthode de travail et d'apprentissage calquée sur celle du monde corporatif. Par son statut d'appareilleur, Merchante possède une grande expérience du chantier et représente ici un point de contact entre le monde académique et le monde artisanal auquel son métier l'associe. Il personnifie une voie de diffusion des idées venues d'Europe via la structure qui semble le mieux fonctionner : la transmission empirique du savoir qui aboutit pour Merchante à l'accession au titre de *Maître d'architecture*⁷⁴³.

Merchante remet les plans (disparus) à Arévalo le 26 février 1788 et est appelé en novembre de la même année à Santa Marta pour conclure le chantier dont l'ingénieur Antonio Narvaez avait dressé les plans dix ans auparavant⁷⁴⁴. On fait appel à Merchante car « l'architecte Anglais Juan Francis », premier à être sollicité pour cette tâche, refuse de se rendre à Santa Marta dans les conditions stipulées par son contrat et demande une avance sur salaire avant de se déplacer. Le gouverneur de Santa Marta, qui n'est pas prêt à payer autre chose que le salaire du directeur de chantier et de ceux qui l'accompagnent, fait preuve de plus de lucidité que ses prédécesseurs et laisse de côté les aspirations qui avaient mené le chantier à la ruine. Il trouve chez Merchante un bon compromis adapté à la situation économique de la ville.

Comme l'expriment les certificats des autorités locales, ce choix s'est avéré judicieux, car Merchante reprend le chantier le 7 janvier 1790, poursuivant ainsi la construction de la cathédrale, achevée vers 1796⁷⁴⁵ [ill.8i,k]. Un certificat émis par le lieutenant José de Astírraga, gouverneur de Santa Marta entre 1785 et 1792, évoque l'importance sociale de l'appareilleur, qui prête gracieusement son expertise pour d'autres chantiers de la ville et qui, face à la pénurie de maçons, « a pris en charge l'importante tâche d'enseigner aux officiers de maçonnerie, et de les instruire, sans leur lâcher la main. »⁷⁴⁶

⁷⁴³ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 386v. Copie de la Providence du Gouvernement Suprême, Domingo Caicedo, Carthagène, 23 juillet 1787.

⁷⁴⁴ Cf. chap. VI.

⁷⁴⁵ E. Restrepo Tirado, *Historia de la Provincia de Santa Marta*, Bogota, ABC, 1653.

⁷⁴⁶ AGN, COLONIA, FI 10-28, f. 390v. Certification du gouverneur de Santa Marta, José de Astírraga, Santa Marta, 16 septembre 1792.

Au vu du contenu de ce document, nous voyons que la frontière entre l'architecture érudite de la ville et celle du village ne sépare pas radicalement deux mondes qui ne feraient que coexister ; elle offre plutôt un système de vases communicants, ici, un chantier d'envergure, devient un laboratoire, siège d'échanges et de métissages. Le niveau de connaissances de Merchante dépasse largement celui de Serrano ; il n'en reste pas moins que le récit de son parcours nous donne une idée claire des voies par lesquelles un maçon comme Serrano a pu acquérir ses connaissances.

2. Juan Bautista Coluccini

Sous l'impulsion de Bartolomé Lobo Guerrero, évêque de Santafé (1599-1609) et inquisiteur, arrivent dans la Nouvelle Grenade, en 1604, six prêtres Jésuites pour fonder l'Ecole et le Séminaire de la Compagnie de Jésus de Santafé. Parmi eux le père Coluccini, un *architecte* né en 1569 à Lucques (Toscane, Italie) où il a étudié la philosophie, la théologie et les mathématiques. Il rejoint l'ordre jésuite en 1602 et arrive deux ans plus tard à la Nouvelle Grenade où il se consacre à des activités très diverses, comme la linguistique, l'astrologie, la musique et l'architecture.⁷⁴⁷ D'après le généalogiste Ocariz, ce « grand architecte. »⁷⁴⁸ a dirigé la construction de l'église de Saint Ignace de Loyola, à partir d'« un plan venu de Rome »⁷⁴⁹.

S'appuyant sur le témoignage d'Ocariz, les historiens ont longtemps pensé que le temple de San Ignace de Bogota découlait du modèle du *Gesú* de Rome et que Coluccini s'était chargé de sa construction. Mais, suite à la découverte du plan original, qui a par ailleurs été sensiblement modifié au cours de la construction, Mesa et Gisbert établissent, d'une part, que le projet comprenait en plus le séminaire, le bâtiment de l'actuel Lycée de San Bartolomé et un temple pour Indiens, et, d'autre part, que c'est Coluccini qui a dessiné le plan original de ce complexe, dont la construction commence en 1610 et se prolonge

⁷⁴⁷ La liste des ouvrages écrits par Coluccini sur ses sujets, est citée dans: J. del Rey Fajardo, *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*, Bogota, Universidad Javeriana, 2006, p.217-218.

⁷⁴⁸ J. Florez de Ocariz, *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Madrid, impr. Ioseph Fernandez Buendía, 1674, p.223-224.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

jusqu'en 1690. Cependant, poursuivent Mesa et Gisbert, la participation du Jésuite dans le chantier fut limitée et beaucoup moins fructueuse que celle de l'architecte Pedro Pérez, une autre Jésuite arrivé à Santafé en 1612, qui collabore avec Coluccini jusqu'en 1620 et poursuit tout seul la direction du chantier jusqu'en 1633⁷⁵⁰.

La sympathie de Lobo Guerrero envers la Compagnie de Jésus s'explique par son implication profonde dans l'extirpation de l'idolâtrie.⁷⁵¹ Admiratif des méthodes de christianisation employées par cet ordre, il confie à Coluccini, en 1605, la Doctrine du village de Cajicá⁷⁵², puis, en 1608, celle du village de Fontibón [ill.8n]. Dans les deux cas, Coluccini fonde une église et une école où les enfants apprenaient à lire, à écrire et à chanter.⁷⁵³

En août 1619, suite à l'incendie de l'église de Fontibón, les autorités de Santafé ouvrent une information judiciaire. Les témoins interrogés évoquent unanimement le besoin de reconstruire la chapelle majeure et la sacristie, détruites par l'incendie, mais ils insistent sur le fait que le temple a besoin d'être agrandi, car sa taille s'avère insuffisante pour le nombre d'Espagnols et d'Indiens⁷⁵⁴ qui y affluent ; la situation est critique car certains de ces Indiens « n'assistent pas à la messe et rentrent chez eux. »⁷⁵⁵ En décembre de la même année, Coluccini est sollicité pour faire un mémoire sur le coût de la réparation de l'église. L'expérience du Jésuite et sa familiarité avec le contexte se reflètent dans la solution qu'il apporte :

« Etant donné le besoin d'agrandir l'église du village de Fontibón, comme le déclarent tous les Indiens et les Espagnols qui assistent à la messe, et comme le déclarent le *corregidor** de ce lieu et les pères de la Compagnie qui y prêtent assistance, et comme nous l'apprend l'expérience, car les villages de Soacha,

⁷⁵⁰ J. Mesa, T. Gisbert, « La arquitectura jesuística española en Bogotá y Quito », dans: *BICHE*, n° 23, Caracas, 1978, p.125.

⁷⁵¹ R. Santofimio Ortiz, « Don Bartolomé Lobo Guerrero, tercer arzobispo del Nuevo Reino de Granada (1599-1609), y el proceso de cristianización en la alta Colonia », dans: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol 38, n°1, Bogota, 2011, p.17-49.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ F. Gonzáles Mora, *Reducciones* y haciendas Jesuísticas en Casanare, Meta y Orinoco Ss. XVII-XVIII : Arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada*, Bogota, Universidad Javeriana, 2004, p.51.

⁷⁵⁴ L'existence d'un temple partagé entre Espagnols et Indiens, ne doit pas nous surprendre car, si les lois de 1680 interdisent formellement la cohabitation des Espagnols et des Indigènes, les lois de Burgos en 1512 demandaient à ce que les deux populations partagent l'espace de prière.

⁷⁵⁵ AGN, COLONIA, FI 19-18, f. 527-537v. Information sur l'incendie de l'église de Fontibón, Lesmes de Espinosa Sarabia, Fontibón, 23 de août 1619.

Bosa, Usaqué, etc., ne sont pas plus grands, contrairement à leur église, et cela apporte beaucoup à la décence de la police chrétienne [...].

Etant donné toutes ces vérités, je dis que l'on peut aisément, et sans grandes dépenses, agrandir ladite église en conformité avec le tracé qui suit. Il s'agirait de faire démarrer l'arc diaphragme là où s'achève la chapelle carrée et de rajouter, à partir de ce point, une fois et demie sa longueur. Ce sera une chapelle magnifique, conforme aux exigences, car le carré de ladite chapelle pourra servir aux Indiens importants et aux Espagnols et la moitié, étant délimitée par les marches et la balustrade, aux affaires ecclésiastiques, comme cela apparaît dans le tracé que j'ai signé de mon prénom. » ⁷⁵⁶

A l'issue de cette brève explication, on a presque l'impression que pour Coluccini, l'incendie se présente comme l'occasion de penser au problème de base : celui de la taille du temple. Son projet [ill.8m] consiste à rajouter un module supplémentaire à la partie postérieure du vaisseau pour pouvoir déplacer le sanctuaire vers le fond. Il crée ainsi un espace dont une moitié est destinée aux personnes importantes du village et l'autre à la chapelle majeure. C'est une solution qui répond de manière efficace au problème de départ tout en s'adaptant aux spécificités sociales du village : qu'il s'agisse d'Indiens ou d'Espagnols, les notables ont ainsi un espace à forte charge symbolique qui leur est dédié. Celui-ci se situe au delà de l'arc diaphragme, presque à même l'espace sacré, dont il est séparé par trois marches et une petite balustrade. Vu que les Espagnols occupent les hauts échelons de la hiérarchie, la division de la population selon la catégorie sociale amène inévitablement une séparation raciale. Cependant, cette séparation est partielle, puisque les Espagnols partagent leur *carré* avec les « Indiens principaux ». L'architecture n'effectue pas une distinction ethnique ou culturelle des fidèles. Associés à une espace de prière prestigieux, les notables du village ne sont plus noyés dans la masse et peuvent donc être vus et reconnus. C'est en somme une mise en scène échafaudée visuellement et symboliquement par l'architecture, dramatisée par l'emploi de la lumière, qui pénètre dans le bâtiment à travers quatre fenêtres, concentrées toutes de part et d'autre de ce *carré*, plongeant dans l'ombre l'espace destiné au commun des indigènes.

⁷⁵⁶ AGN, COLONIA, FI 19-18, f. 539. Projet pour l'agrandissement de l'église de Fontibón, Juan Bautista Coluccini, Fontibón, s.d. 1619.

Contrairement à ce qu'affirme Fernando Arellano, s'il est vrai que Coluccini « n'était pas un architecte professionnel »⁷⁵⁷, ses mots trahissent une forme particulière de pensée qui dépasse l'application d'une formule ou encore la maîtrise du dessin et des mathématiques. Le Jésuite réfléchit à l'usage spécifique et à la portée symbolique de l'espace qu'il est en train de créer, il s'efforce d'établir un dialogue entre le bâtiment et son environnement, entre l'espace et ceux qui l'occupent.

La piste du religieux érudit qui, de façon très pragmatique, applique ses connaissances à la résolution des problèmes de la communauté, nous permet de rapprocher Coluccini de Diego de Baños y Sotomayor (1678-1683), l'évêque qui avait adressé au Conseil des Indes le premier plan [ill.5a] pour la construction de la cathédrale de Santa Marta et qui nous pensons être son auteur.

3. Juan Cayetano Chacón Ingénieur/ architecte

Si le contenu conceptuel du mot « architecte » est assez obscur en Nouvelle Grenade, l'ingénieur semble avoir un rôle beaucoup mieux défini. Pour la construction de bâtiments religieux, son domaine d'activité coïncide avec celui de *l'alarife* car il peut prêter son expertise – comme ce fut le cas de Manuel Hernandez à Santa Marta en 1752 – et réaliser des projets. Il dépasse toutefois le rôle de ce dernier, dans la mesure où il est également amené à diriger la production de ses propres projets, bénéficie d'un statut plus prestigieux, et intervient dans des chantiers de grande envergure. Son prestige est en partie dû au fait qu'il appartient à la sphère militaire, ce qui l'éloigne complètement du domaine corporatif mais ne l'isole pas systématiquement du champ esthétique. Son rapport avec le dessin et avec le langage architectonique, détermine que ces codes se suffisent à eux-mêmes et supplantent le discours écrit.

En outre, s'il est toujours associé à des projets prestigieux, il n'est que rarement impliqué dans les projets à caractère religieux. Dans le cas de Santa Marta, d'après la documentation dont nous disposons, ce n'est qu'après deux projets de cathédrale –l'un dirigé par l'évêque de Baños en 1679 et l'autre par Diego de Rueda *maestro mayor*, en 1757– que l'on fait appel aux services de l'ingénieur Juan Cayetano Chacón.

⁷⁵⁷ F. Arellano, *El arte hispanoamericano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1988, p.200.

Le projet de 1767

La participation de Chacón à Santa Marta est attestée en 1765, mais le projet signé de son nom date de 1767 [ill.5c], soit un an après le début du chantier. Ce projet consiste en un temple de type basilical formé par un vaisseau à trois nefs et six travées. La nef centrale est commandée par un vestibule qui, sur les parties collatérales, donne accès au baptistère et à la cage d'escalier vers les tours ; elle se prolonge, au delà du cœur liturgique, vers une abside de plan cintré, alors que les bas-côtés culminent en ce qui semble être deux grilles permettant d'exposer les objets des sacristies qui se trouvent derrière, de part et d'autre de l'abside.

Le vaisseau est couvert par une charpente et la communication entre la nef centrale et les collatéraux est assurée par des arcades composées d'arcs en plein cintre reposant sur des piliers. Le transept, sur les parties collatérales, est couvert de voûtes que l'on retrouve de part et d'autre du vestibule. La croisée, quant à elle, est couverte par une coupole.

En plus du temple à proprement parler, Cayetano prévoit la construction d'une série d'annexes communiquant entre elles par un couloir placé derrière l'abside. Ces annexes comprennent, à l'étage, au niveau des bras du transept, les appartements du curé et du sacristain et au premier niveau un vestibule réservé aux membres de l'Eglise et une salle pour l'accueil de l'ostensoir, surmontée à l'étage par la salle capitulaire. Ces annexes s'étendent sur la partie postérieure jusqu'à l'intégration du cimetière à l'ensemble.

Dans son volume général, le bâtiment présente un aspect très massif que viennent contrebalancer des lignes verticales marquées par des piliers engagés ou des pilastres qui rythment le premier niveau du bâtiment.

Sur la façade principale, les lignes verticales sont reprises par des piliers engagés et, sur la même ligne d'aplomb, au-dessus de l'entablement, par des piliers posés sur des socles, qui délimitent la tour-clocher et supportent son entablement. Cet ordre encadre les deux baies de la tour, délimitées vers le haut et sur les côtés par des arcs-en-plein-cintre et leurs pieds-droits, et dans leur partie inférieure par deux balustrades placées sur l'imposte des socles. Ce schéma se reproduit de part et d'autre de l'entrée principale, encadrant ainsi la travée centrale de la façade qui se compose d'un accès couvert par un linteau et, au même aplomb, d'un fronton cintré, puis d'un oculus. Au-dessus de l'imposte marquée par l'entablement, un édicule vient amortir cette travée tout en soulignant sa verticalité qui, de

cette sorte, se prolonge dans l'axe tout d'abord avec les pilastres du tambour et ensuite par les nervures du dôme qui le couvre. Finalement, ces lignes verticales convergent vers la lanterne qui coiffe la coupole.

Si dans le modèle du temple d'endoctrinement la lumière est une question secondaire et le choix du nombre de fenêtres et de leur emplacement est délégué au maître d'œuvre, dans le projet pour la cathédrale la ville côtière, la lumière est un élément important. Nous pouvons dire en effet que Cayetano montre une préoccupation accrue pour le dialogue avec la lumière dont il fait une utilisation très théâtrale au niveau du transept [ill.5j]. Celui-ci est éclairé sur les côtés au moyen de deux larges fenêtres semi-circulaires placées en hauteur, auxquelles s'ajoute un éclairage zénithal qui provient de la tour-lanterne et qui se projette au niveau de la croisée. Au niveau du corps de l'église, l'éclairage est assuré par les trois baies de la façade, placées au niveau de chaque nef, et par l'alignement d'oculus qui s'étendent tout le long des élévations extérieures, selon le rythme de l'entrecolonnement qu'il reproduit à l'extérieur. Cayetano combine ici la dimension fonctionnelle du jour avec la force décorative du cercle qui apporte du dynamisme, autant sur les façades latérales qu'à l'intérieur du temple.

Cette solution semble particulièrement adaptée à un contexte où, tout comme dans les villages d'Indiens, le mot d'ordre était l'économie des moyens. Il fallait à tout prix éviter les dépenses superflues tout en respectant la dignité du temple, comme le rappelle la cédule royale de 1753 à laquelle Cayetano se réfère explicitement. La réponse à cette contrainte est un temple extrêmement sobre, délimité par des surfaces lisses, avec des supports aux chapiteaux doriques dépourvus de toute décoration et où la linéarité déjà évoquée ne fait que renforcer le caractère très rationnel du bâtiment.

L'élément décoratif est utilisé avec beaucoup de parcimonie ; il est essentiellement constitué de candélabres qui apportent du rythme en amortissant les lignes verticales au niveau du dôme et des clochers. Sur la travée centrale de la façade, la décoration est réduite au strict minimum : les clefs et la tiare pontificales décorent le tympan placé au-dessus de l'entrée – rappelant par ce biais le statut de l'édifice – alors que les ailerons à volutes placés de part et d'autre de l'édicule adoucissent l'ensemble.

Les clochers reçoivent un traitement particulier. Ils présentent des lignes horizontales accentuées par les balustrades des baies et par l'entablement dorique, le seul entablement décoré dans l'ensemble du bâtiment. De plus, les piliers qui le supportent sont décorés, sur le quart supérieur de leurs fûts, avec des encarpes qui se reproduisent en perspective à l'extérieur du tambour, mais que l'on retrouve également à l'intérieur de celui-ci. Enfin, le bulbe qui Couronne chaque tour – en plus d'accomplir une fonction acoustique – vient, lui aussi, tempérer la linéarité de l'ensemble par des formes sinueuses reproduites au niveau de son couvrement. Sans aller jusqu'à la fougue décorative, les tours de la cathédrale de Santa Marta présentent une certaine expressivité qui les distingue de l'ensemble. La vibration produite par la lumière sur sa surface renforce le rôle symbolique de la tour, et marque la présence du temple dans la ville.

Une copie de 1778

Les annotations contenues dans la légende du plan nous renseignent sur la nature de ce dernier et sur l'évolution du projet ; Il s'agit d'un duplicata d'un plan antérieur dans lequel, son auteur nous dit :

« Dans ce Plan Duplicata, nous avons trouvé convenable d'allonger tout le corps de cette cathédrale d'une longueur de deux arcs supplémentaires⁷⁵⁸ devant être occupée par le bas-cœur, celui-ci embarrassait [dans la version antérieure] l'entrée des fidèles du fait que les [parties] vides sous les tours doivent servir, le premier pour un baptistère et le second pour la montée vers les tours, car nous n'avons pas pu construire sur une des ailes [de l'édifice] car cela aurait pris beaucoup d'espace sur la Calle Real⁷⁵⁹. Nous avons donc mesuré la proportion [longueur] du temple à partir du point R fig.1^a et formé un portique⁷⁶⁰ dans l'espace vide qui sépare les deux tours. »⁷⁶¹

⁷⁵⁸ Comprendre : « une travée supplémentaire ».

⁷⁵⁹ L'ancienne Calle Real se trouvait à l'emplacement de la calle 17 qui longe la façade sud de l'édifice. Banco de la República, *La historia de Santa Marta a través la fotografía*, Bogota, Banco de la República de Colombia, 1993.

⁷⁶⁰ Il s'agit d'un vestibule délimité par une tour dans-œuvre à chacun de ces côtés et formant les massifs antérieurs de l'église.

⁷⁶¹ [ill.5c], [Annexe 1].

En 1778 l'ingénieur Antonio de Narvaez y la Torre, chargé de rendre compte de l'état de l'avancement du chantier⁷⁶², adresse une version du projet de Cayetano en précisant qu'il s'agit d'une « copie exacte du plan qui se trouve dans les archives de la Direction d'ingénieurs de Carthagène, dessiné par l'ingénieur assistant Don Juan Cayetano Chacón qui, de cette place, est venu pour s'occuper de la construction de cette église. »⁷⁶³

Dans la copie de Narváez [ill.5d] nous retrouvons les mêmes éléments contenus dans le projet de 1767 – c'est à dire une coupe, un plan et une vue du bâtiment – mais dans une version simplifiée. Sur le plan de l'église, ainsi que sur son élévation, le vaisseau présente cinq travées au lieu de six et il est couvert d'une charpente, excepté au niveau de la croisée, où l'on retrouve la coupole. Sans les voûtes qui couvraient précédemment les sacristies et les espaces situés de part et d'autre du vestibule, les piles sont beaucoup moins massives. En effet, cette version du projet présente deux tours-clochers qui, en légère avancée, forment avant-corps de part et d'autre de l'entrée principale, mais aussi sur les façades latérales.

La version de Narvaez présente également des fondations plus simples que celles que l'on retrouve dans le projet signé par Chacón qui précisait à ce sujet :

« Tout ce qui est montré sur le plan fig. 1^a lavé en jaune clair et délimité par des points noirs, dénote la consistance des fondations posées sur des pilotages de pieux de bois de cœur, car nous avons trouvé à quatre verges de profondeur le niveau de la marée basse et encore le sol sableux que l'on a rendu plus solide avec le pilotage dont nous avons déjà parlé. »⁷⁶⁴

Ces détails, qui n'apparaissent pas sur le plan de 1778, s'ajoutent au commentaire évoqué plus haut pour confirmer que la copie de Narvaez est issue du projet originel de Cayetano, avant que ce dernier n'en fasse les modifications exprimées en 1767, document dont Narvaez n'avait pas connaissance.

La possibilité de comparer ces deux versions nous permet d'analyser dans le détail les modifications introduites par Cayetano et de comprendre, par ce biais, l'évolution de sa pensée. Si nous schématisons les modifications que Cayetano exprime dans sa légende (le projet n'est accompagné d'aucun document écrit), elles se justifient en quatre points

⁷⁶² AGI, Santafé 1194, n.p. Compte-Rendu de l'état du chantier de la cathédrale de Santa Marta, Antonio Narvaez y la Torre, Santa Marta, 12 juin 1778.

⁷⁶³ [ill.5d] [Annexe 2].

⁷⁶⁴ [ill.5c] [Annexe1].

principaux : face à l'instabilité du terrain, l'ingénieur décide de renforcer et approfondir les fondations ; face au manque d'espace sur la Calle Real, il crée un massif antérieur couvert de voûtes au premier niveau sur lesquelles il charge une tour, de part et d'autre de l'entrée ; face au manque de carrières, il change la pierre, matériau initialement prévu, par de la brique; et finalement, face au danger des phénomènes naturels, il alourdit la structure de l'édifice par la création d'un étage au niveau du chevet. Cette évolution du projet résulte en somme de son adaptation postérieure aux contraintes posées par le contexte du bâtiment. Dans ce sens, et malgré le fait qu'il formalise et étaye ses choix d'une façon raisonnée, Cayetano procède de la même façon que les maîtres d'ouvrage dans les villages indiens ; il adapte un premier modèle à la réalité du terrain en fonction de priorités communes : pérennité, *décence*, solidité du temple et adaptation de sa taille aux nombre de fidèles qui y affluent.

Dans le cas de Cayetano, le projet de départ et les adaptations qui s'ensuivent sont du ressort de la même personne ; ceci conditionne inévitablement la forme que prendra l'idée dans son évolution, et représente, en outre, une concrétisation de la définition que Terreros donnait de l'architecte : inventer, diriger et achever l'œuvre : ici, diriger la construction implique corriger son idée initiale, comme le faisait le trésorier Limpas en 1585.

Si la démarche de Cayetano est en plusieurs points semblable à celle des maçons et des fonctionnaires dans les villages indiens, ce qui les distingue c'est le contenu des partis-pris. En effet, le projet de 1767 reflète des choix que Cayetano ne juge pas nécessaire d'explicitier. Une de ces différences est le développement du bâtiment vers l'espace disponible à l'est de celui-ci, à partir d'une zone de circulation commandant les annexes qui viennent se greffer à l'édifice, jusqu'à l'intégration du cimetière qui n'est pas représenté dans le premier projet reproduit en 1778. Le deuxième projet prête également une attention accrue aux détails de l'édifice. Ceci est palpable à travers les portes latérales, plus austères dans la version de Narvaez qui, par ailleurs, décrit l'entrée principale et son édicule de façon plus schématique et sans les détails décoratifs qui figurent dans la deuxième version. Sont également exclus de la version de Narvaez les motifs végétaux qui agrémentent le tambour et le clocher dans le projet signé par Cayetano, mais, d'autres détails décoratifs, tels que les balustrades du clocher, les triglyphes de son entablement et les amortissements du bâtiment, apparaissent dans les deux versions.

Au delà de l'application de techniques plus sophistiquées pour la résolution de problèmes liés au terrain, Cayetano, en sa qualité d'architecte, apporte en plus une compréhension globale et rationnelle de l'espace qu'il organise de façon très fonctionnelle ; le projet, une fois adapté, dépasse largement ses ambitions initiales et aboutit à l'intégration du temple à son environnement matériel, trahissant ainsi des préoccupations d'ordre urbanistique qui ne se manifestent que très timidement dans un contexte rural.

Ce projet se distingue également par des préoccupations d'ordre esthétique qui, au même titre que les modifications structurales, prennent place dans la version corrigée du projet. Elles se manifestent à travers l'usage que l'ingénieur fait de la lumière et dans l'application très parcimonieuse, mais encore une fois raisonnée, du décor.

Cayetano, autant que Narvaez, montre dans ses dessins une bonne maîtrise des codes graphiques associés à l'architecture. Cependant, le premier affiche plus de sensibilité plastique et plus d'habileté dans le dessin, dans la coloration et dans le traitement même de la décoration, tandis que Narvaez fait des reproductions rapides, maladroitement et disproportionnées [ill. 5e, f].

Le chantier de la cathédrale de Santa Marta en 1778

A la copie du plan de Cayetano, Narvaez ajoute un plan et une coupe tronquée de l'église dont le chantier est paralysé [ill.5g] [Annexe 3]. Ce document, daté lui aussi du 29 août 1778, montre une église composée de six travées et comportant des parties annexes vers l'est, ce qui nous permet d'affirmer qu'elle a commencé à se construire à partir du plan de 1767. Cependant, il s'agit d'une troisième version, puisqu'elle comporte de nouveaux remaniements : sur les parois latérales de part et d'autre de chaque travée sont creusées des niches auxquelles s'ajoute une autre, beaucoup plus profonde, creusée sur le mur qui délimite l'abside, sur sa face intérieure. Ceci est fait sans doute en prévision des retables qui viendront décorer les chapelles latérales et la chapelle majeure [ill.5j]. Les modifications plus conséquentes sont introduites au niveau des annexes : « le vestibule des curées » d'abord placé sur la façade nord, a été déplacé vers la façade sud, celle qui donne sur la Calle Real. De plus, les cryptes destinées aux corps des évêques ont été éliminées, de même que les escaliers qui permettaient l'accès vers les habitations à l'étage. Le plan ne comporte aucune indication sur les fondations de l'édifice ni sur le couvrement de ses parties. Cependant, l'emplacement des piles et piliers est le même que sur le plan de 1767, même si l'on

constate une modification au niveau du massif antérieur, des supports verticaux placés au niveau des parois ayant été alourdis, ce qui crée des ressauts plus importants et donc une modification conséquente de l'aspect de la façade par une multiplication de ses lignes verticales.

Ce plan, quoique moins détaillé que la version de Cayetano, montre que même après les remaniements effectués par ce dernier, le projet poursuit son évolution au fur et à mesure que sa construction se vérifie, comme il arrive dans les villages indigènes. Nous ne sommes pas en mesure de vérifier si ces changements ont été formalisés à travers un troisième projet qui serait venu supplanter le duplicata de 1767 ou si, au contraire, ils ont été introduits de façon officieuse. Toujours est-il que l'ensemble des documents retrouvés nous montre que la façon de *penser le bâtiment* comme une adaptation permanente au contexte, ne diffère pas selon le statut de l'édifice que l'on veut construire ni de celui qui assure la maîtrise d'œuvre. Compte tenu de tous les changements subis par le bâtiment depuis 1765 lorsque Cayetano communique sa première idée, nous pouvons aborder cette dernière comme la version générique de ce que l'ingénieur s'apprête à faire.

Le décor de l'architecture

Très haut, tout-puissant, bon Seigneur, à toi sont les louanges, la gloire, l'honneur, et toute bénédiction. A toi seul, Très-Haut, ils conviennent, et nul homme n'est digne de te nommer. Loué sois-tu, mon Seigneur, avec toutes tes créatures, spécialement messire frère soleil qui est le jour, et par lui tu nous illumines. Et il est beau et rayonnant avec grande splendeur, de toi, Très-Haut, il porte le signe. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur lune et les étoiles, dans le ciel tu les as formées claires, précieuses et belles. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère vent, et pour l'air et le nuage et le ciel serein et tous les temps, par lesquels à tes créatures tu donnes soutien. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur eau, qui est très utile et humble, et précieuse et chaste. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère feu, par lequel tu illumines la nuit, et il est beau et joyeux, et robuste et fort. Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur notre mère la terre, qui nous soutient et nous gouverne, et produit divers fruits avec les fleurs colorées et l'herbe.

Saint François d'Assise, *Cantique de frère soleil*, vers 1225.

A. « Une robe pour l'architecture »

1. L'image et la doctrine

En aspirant au renouveau de l'Empire espagnol catholique et à la cristallisation de l'unité espagnole, Charles I^{er} d'Espagne (1500-1558) identifie la défense de l'Eglise romaine et la lutte idéologique de la Contre-Réforme avec le processus politique et social de son empire. Le rôle prépondérant de l'Espagne dans Le Concile de Trente permet aux évêques et théologiens espagnols de façonner le catholicisme comme pratique spirituelle et comme modèle social. Dans ce contexte, l'image devient l'outil de choix pour représenter l'ensemble des principes et valeurs qui allaient structurer la vie sociale et religieuse. Il fallait contrôler la représentation pour légitimer et diffuser une conception du monde.

Le *Décret sur les images*, issu de la septième session du Second Concile de Nicée (787)⁷⁶⁵, légitime l'emploi d'images sacrées en argumentant que la contemplation de la représentation incite à aimer le prototype représenté. Aimer l'invisible à travers le visible, telle est l'idée principale de ce décret qui fait de l'image un moyen par lequel le fidèle peut exprimer son attachement aux saints.

Le décret *De l'invocation et de la Vénération des Saints, De leurs Reliques ; Et des Saintes Images*⁷⁶⁶, rendu à l'issue de la vingt-cinquième session du Concile de Trente (1546-1563), ratifie le Concile de Nicée et met en relief la valeur pédagogique de l'image : elle vise à

⁷⁶⁵ Cité dans: A. Rueda, « Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza », dans: A. Rueda et M. Leal del Castillo, *Arte y naturaleza en la colonia*, Museo de Arte Colonial, Bogota, 2001, p 49.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p 51.

enseigner et à rappeler au peuple l'histoire de la rédemption et, à travers celle-ci, les fondements de la foi catholique. Ces illustrations permettent en plus d'exposer aux yeux des fidèles la vie exemplaire des saints afin de les inciter à suivre cet exemple en pratiquant la piété dans leur vie.

Dans le contexte spécifique de l'évangélisation du Nouveau Monde, l'image sacrée doit relever des défis supplémentaires : convaincre des populations n'ayant jamais eu de contact avec les images chrétiennes et se confronter à une tradition religieuse polythéiste et donc radicalement différente. Jésus, le Saint-Esprit, la Vierge et les saints étaient des concepts nouveaux, dont l'intégration allait se passer à l'intérieur du temple, par l'assimilation d'un nouveau répertoire iconographique et symbolique.

Malgré le rôle fondamental joué par l'image dans l'évangélisation du Nouveau Monde⁷⁶⁷, les contrats ou projets pour la construction des églises, passent sous le silence le sujet de la décoration architectonique et plus généralement celui de la représentation. Cependant, le concept de *décence* revient dans ces documents de façon étonnamment récurrente et parfois très passionnée⁷⁶⁸.

2. La décence et l'ornementation

Le concept de décence apparaît très tôt dans la législation et revient comme un *leitmotiv* dans la documentation. En effet, La construction d'« églises décentes » semble être une préoccupation dominante mais, sauf des cas exceptionnels, ni la législation ni les documents n'explicitent le contenu conceptuel de ce qu'ils réclament.

En 1795 le frère Joaquin Escobar Rozo, majordome du Collège des Missions Franciscaines de la ville de Cali, sollicite l'ouverture d'une enquête⁷⁶⁹ pour prouver qu'il fallait construire une autre église, plus grande, car celle où se célébraient alors les offices, ne pouvait être agrandie à cause de ses matériaux de construction et de l'étroitesse du terrain.

Escobar Rozo déclare vouloir construire un temple :

⁷⁶⁷ S. Gruzinski, *La guerre des Images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492-2019)*, op.cit.

⁷⁶⁸ [Annexe 8]

⁷⁶⁹ AGI, Quito 364, f.4-15. Enquête sur l'état de l'église de Saint François de la ville de Cali, Marcelo Rozo, Cali, 22 janvier 1795.

« nu de toute somptuosité, et le plus pauvre qu'il soit possible de tracer, sans porter atteinte à la solidité, la décence, la commodité et les dimensions nécessaires. » ⁷⁷⁰

La décence est ici indépendante de la somptuosité et de l'opulence, traits caractéristiques des constructions péninsulaires à la même époque⁷⁷¹. L'exigence préalable d'une décence séparée conceptuellement du faste et du luxe, bifurquera, dès le départ, le devenir de l'architecture néo-grenadine et son corollaire espagnol ou même mexicain : ceci explique que l'une de ses principales caractéristiques soit la simplicité au niveau du plan et de la volumétrie.

Au delà des paradoxes qu'elle renferme, cette définition de la décence a permis de construire vite, à un coût réduit et d'aboutir à des solutions très simples et adaptées à leur nouveau contexte. Si elle laisse de côté la question du décor d'architecture, elle semble plutôt s'intéresser à l'état matériel des églises, tout en prêtant beaucoup d'attention à leur *ornementation*, laquelle, contrairement à ce que l'on pourrait croire, est, elle aussi, indépendante de la décoration.

Le dictionnaire de l'Académie Espagnole donne une définition générale du terme « ornement » assez proche de celle du Français (« Décoration, aplomb, tenue qui rend les choses plus voyantes » ⁷⁷²), mais contient d'autres nuances sémantiques liées spécifiquement à l'architecture (« certaines pièces que l'on met pour accompagner les œuvres principales ») ou à la pratique du culte chrétien (« les habits sacrés qu'utilisent les prêtres au moment de célébrer), ou encore les «décorations de l'autel, en lin ou en soie »⁷⁷³. Il semble que dans les documents, l'« ornement » en tant qu'élément rapporté pour le déroulement du culte, se réfère à ces deux dernières définitions.

En 1759, le protecteur des naturels de Boavita (Boyacá) fait état de la ruine de l'église du village ; il déclare par ailleurs que « le retable principal se trouve sans aucune dorure, et l'église sans ornements décents pour les fonctions les plus communes du culte divin »⁷⁷⁴,

⁷⁷⁰ AGI, Quito 364, f.4-15. Compte-rendu de l'état de l'église de Sanit François de Cali, Fray Joaquín Escobar Rozo, Cali, 18 mai 1796.

⁷⁷¹ Y. Bottineau, *Baroque ibérique*, op.cit.

⁷⁷² « ornement », dans: Real Diccionario de la lengua Española, 2001.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ AGN, FI 1-24, f. 841r. Lettre du protecteur des naturels de Boavita, signature illisible, Santafé, 19 septembre 1759.

raison pour laquelle il demande l'aide financière de l'Audience*⁷⁷⁵. En réponse à cette lettre, le juge de l'Audience* ordonne que le bâtiment soit expertisé par des *alarifes* et rappelle qu'il ne peut pas fournir les ornements demandés⁷⁷⁶ en raison de la loi 7 titre 2 tome 1 selon laquelle le roi doit donner « un ornement, un calice avec patène et une cloche » à chaque église de village d'Indiens, seulement une fois, au moment de la fondation de cette dernière⁷⁷⁷. Si *L'ornementation* que le roi s'oblige à fournir, ne concerne pas la décoration du bâtiment mais plutôt un ensemble restreint d'objets liturgiques, c'est parce que l'administration compte sur la piété individuelle pour remplir cette tâche : une cédule expédiée par Charles V à Valladolid, le 10 mai 1534, stipulait que les *encomenderos**, ainsi que les officiers de la Couronne, devaient fournir « les choses nécessaires au culte divin et aux ministres, ornements, vin et cire. »⁷⁷⁸

3. La décoration, une entreprise privée

En juin 1649, Diego de Rojas, prêtre de l'église de Cajicá, demande des fonds pour remplacer le dais qui couvre le calice par un tabernacle qu'il veut construire à l'aide des indigènes. Pour justifier sa demande, Rojas déclare :

« Il n'y a pas une église, dans les villages d'Indiens, qui ne possède un tabernacle, raison de plus pour qu'il y en ait un à Cajicá, qui appartient à la Couronne. »⁷⁷⁹

A la vue du tabernacle, dont Rojas joint un dessin [ill.9q], le juge de l'Audience* refuse d'octroyer la somme demandée car, dit-il à Rojas « le plan que vous montrez pourrait servir pour une cathédrale »⁷⁸⁰. Cette réponse montre le grand décalage entre les ambitions de l'Eglise et les priorités de l'administration qui fait preuve d'une extrême parcimonie au moment de libérer des fonds destinés à la décoration des églises. Ici, le projet est jugé trop ambitieux car en effet, le tabernacle proposé s'intègre au centre d'un retable de deux

⁷⁷⁵ AGN, FI 1-24, f. 841r. Réponse du juge de Sa Magesté au protecteur des naturels du village de Boavita, Real Audience*, Santafé, 28 septembre 1759.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias [...], op.cit., L.1, t.2, l.7.*

⁷⁷⁸ *Recopilación de las leyes de los reinos de Indias [...], op.cit., L.1, t.2, l.23.*

⁷⁷⁹ AGN, FI 20-39, f. 933r. Demande du curé du village de Cajicá à l'Audience* de Santafé, Diego de Rojas, s.l., 22 juin 1749?.

⁷⁸⁰ AGN, FI 20-39, f. 934r. Réponse du juge de Sa Magesté, Real Audience*, Santafé, Diego de Rojas, 22 juin 1749.

niveaux et trois travées, composé par ailleurs de niches et cadres destinés à accueillir des images. Nous voyons donc que la décoration de l'église intervient après la construction de cette dernière, selon une démarche privée qui dépend de la générosité des donateurs, laissant peu ou pas de traces dans les archives publiques.

Cependant les actes d'expropriation réalisés suite à l'expulsion des Jésuites fournissent un instantané plus ou moins flou de l'état que les églises confiées à la Compagnie avaient en 1767 et 1768 [ANNEXE 5 et 6].

Si ces documents méritent une étude exhaustive qui dépasse le cadre de ce travail, elles permettent de constater – tout comme les ensembles qui subsistent encore – que l'Eglise ne s'est pas contentée de l'ornementation fournie par le roi : certes, les objets de décoration et d'ornementation étaient vieux, mais ils étaient abondants.

Mais encore une fois, il s'agit d'*instantanés* qui ne permettent de saisir une évolution dans le temps, c'est à dire qu'ils nous renseignent sur la présence d'un objet mais pas sur son histoire. A ce sujet, l'une des rares traces que l'on conserve, le testament de García Arias Maldonado, nous montre comment l'un des plus importants systèmes décoratifs qui subsistent a pu se mettre en place.

Le Capitaine García Arias Maldonado

La chapelle de Notre Dame du Rosaire [ill.9g-i], située dans l'église de l'ancien monastère de Saint Dominique, dans la ville de Tunja, abrite l'un des ensembles décoratifs les plus fastueux de la Colombie actuelle. Son principal mécène est le Capitaine García Arias Maldonado, un conquistador qui participe à la conquête de Santafé pour arriver ensuite à Tunja où il devient *encomendero** et conseiller municipal⁷⁸¹. En tant que membre du *cabildo** et de la Confrérie de Notre Dame du Rosaire, mais aussi à titre personnel, il intervient à de nombreuses reprises en faveur de l'ordre dominicain⁷⁸² et en 1560, il donne un terrain de sa propriété pour la construction du monastère, puis en 1562 l'argent nécessaire à son achèvement⁷⁸³.

⁷⁸¹ AHB, HIST 5, f. 292-322, *Probanza por receptoria de los servicios prestados por el Capitán García Arias Maldonado en la conquista de Santafé*, Santafé, 1562.

⁷⁸² AHB, CAB 2, f. 284-282, Actes du Cabildo, Antonio Cabrera de Sosa, Tunja, 25 juin 1558.

⁷⁸³ AHB, HIST 5, f. 292-322, *op.cit.*

Comme le souligne Juan José Gonzales, l'art de la Contre-Réforme, par son dramatisme, coïncide avec le caractère du peuple espagnol, un peuple qui se sentait chargé d'une mission évangélisatrice :

« Le baroque allait devenir le meilleur symbole de la générosité, de l'esprit hautain et de la pompe d'un peuple qui croyait avoir réalisé une haute mission dans le monde. »⁷⁸⁴

L'Espagne trouve dans le baroque un style à même d'exprimer ses sentiments les plus profonds, et c'est grâce à cette identification que l'art a pu être financé. En effet, encouragés par le Concile de Trente, les fidèles se réunissent en confréries, qui deviennent les principaux commanditaires d'œuvres d'art religieux, un art essentiellement populaire⁷⁸⁵.

« Quand on juge le baroque, on juge en même temps le peuple qui l'a rendu possible avec son enthousiasme et son argent. »⁷⁸⁶

Mais l'apport de ces Espagnols ne répond pas seulement à la recherche d'une reconnaissance sociale. La lecture du testament d'Arias Mandonado⁷⁸⁷ nous montre à quel point le capitaine était concerné par sa rédemption spirituelle : Il ne commande pas moins de trois cent soixante-dix messes pour son âme (confiée à plusieurs reprises à la Vierge) et, en signe de repentance, il demande à ses esclaves ainsi qu'aux Indiens de son *encomienda** de pardonner les torts qu'il aurait pu leur causer et laisse à Francisca, Indienne à son service, quatre vaches et douze couvertures « pour décharger [sa] conscience et pour qu'elle prie Dieu pour [lui]. »⁷⁸⁸

Arias Maldonado est l'exemple type de la nouvelle catégorie d'Espagnols qui ont fait fortune dans les colonies leur prestige social et participent ainsi au développement de l'art dans les régions les plus pauvres du Nouveau Monde. Il incarne ce que Gil Tovar a appelé la « culture religieuse » des Espagnols de l'époque, des personnages illustres qui prirent en charge la décoration des églises que l'administration, très récalcitrante vis-à-vis de tout ce qui pouvait sembler excessif, se contentait de fabriquer.

⁷⁸⁴ J. Gonzales, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p.4.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p.11.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p.4.

⁷⁸⁷ AHB, HIST 5, f. 222-233, *Mortuoria del Capitán García Arias Maldonado*, Jerónimo de Carvajal, Tunja 1568,

⁷⁸⁸ *Ibid.*, f. 226v.

Dans la mesure où elle n'est pas réglementée ni prise en charge par les institutions officielles, la décoration des églises se met en place de manière lente et aléatoire. Le détail des commandes et des donations devrait naturellement se trouver dans des archives particulières ou ecclésiastiques, dont l'accès est très restreint.

L'observation des églises actuelles nous permet cependant de cerner quelques caractéristiques du décor. Nous évoquerons indifféremment des églises régulières et séculières car, comme le souligne Germán Téllez, il est impossible de cerner des caractéristiques architecturales propres à chaque ordre religieux dans la Nouvelle Grenade ; il n'y a pas eu d'architecture jésuite, franciscaine ou dominicaine à proprement parler, la tendance générale étant plutôt à « une acceptation passive et ingénue des concepts élémentaires »⁷⁸⁹ et des possibilités offertes par les moyens techniques et la main d'œuvre disponibles dans chaque région.

B. La décoration des temples

1. Aspect extérieur de l'église

L'exploitation de la forme décorative est l'une des caractéristiques du baroque, les bâtiments de la Nouvelle Grenade font preuve d'une grande retenue. La platitude des tailles, le manque d'ondulations ainsi que la prédominance de la ligne, sont des aspects qui nous montrent l'influence limitée du baroque. Il s'agit, selon l'expression de Gil Tovar, d'un « baroque tempéré » surgi de l'adaptation d'une forme trop ambitieuse face à l'austérité et la simplicité imposées par la Couronne.⁷⁹⁰ Les conditions socio-économiques de la Nouvelle Grenade ne se prêtaient pas à des œuvres architectoniques exubérantes ; l'esprit du Baroque arrive à la Nouvelle Grenade au territoire à travers des formes rendues plus sobres que celles de la métropole ou des territoires les plus riches.

⁷⁸⁹ G. Téllez, « Las órdenes religiosas y el arte », dans: Coll., *Historia del arte Colombiano*, t.IV, op.cit., p.745-750.

⁷⁹⁰ F. Gil Tovar et C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial el Colombia*, op.cit., p 71.

Une façade lisse

Qu'il s'agisse de temples d'endoctrinement [ill.8e-h] ou de cathédrales [ill.4a], la nudité est le mot qui définit le mieux l'aspect extérieur des bâtiments religieux de la Nouvelle Grenade – région où l'on trouve, seulement dans les villes, des portails décorés toujours de façon très sobre.

En effet, aucune des façades de la Colombie actuelle ne pourrait être comparée à celles du Pérou, du Mexique ou de la Bolivie. Aux imposantes façades-retable qui se déploient dans ces pays, s'opposent, dans la Nouvelle Grenade, des accès couverts par un arc en plein cintre, flanqué de colonnes ou de pilastres avec leur entablement. Ce dernier supporte à son tour un petit fronton brisé souvent par un édicule où l'on place une niche qui abritera la statue d'un saint. On retrouve ce type de portail à Bogota, au couvent de Santa Clara la Real [ill.7a,b], et à Tunja, aux couvents de Saint Ignace [ill.9a,b], de Saint Augustin [ill.9e,f] et de Saint François [ill.9c,d]. D'autres portails qui ne répondent pas à cette structure conserveront au moins une niche, mais jamais plus de trois, comme nous pouvons le voir sur le portail de Saint François [ill.6a] de Bogota par exemple.

La confrontation des goûts

Nous l'avons vu, l'austérité, caractéristique indéniable de l'architecture néogrenadine, a été expliquée par l'histoire comme une réponse aux difficultés d'ordre économique posées par le contexte. L'explication semble insuffisante lorsque l'on constate qu'en Nouvelle Grenade, l'austérité est beaucoup plus qu'une norme; elle devient presque un phénomène, une valeur objective observable partout, même dans les villes les plus prospères, au moment de leur apogée.

Comme l'avait fait l'évêque Baños y Sotomayor à Santa Marta en 1679, Felipe Salgar, curé de la ville de San Juan Girón (Santander), demande en 1783 l'aide de la Couronne pour achever la construction d'une église entamée deux ans auparavant avec l'aide du voisinage.⁷⁹¹ Trois ans plus tard, alors que le temple est presque terminé, Salgar réclame encore l'aide de la Couronne afin d'honorer ses dettes et de décorer le temple avec un tabernacle dont il joint le dessin [ill. 9r].

L'Audience de Santafé demande le plan de la nouvelle église (disparu depuis) ; il sera produit par Joaquin Lozada, « maître publique d'architecture, (...) l'un des plus habiles dans

⁷⁹¹ AGN, COLONIA, FI 03-16, f. 604-606. Lettre au vice-roi, Felipe Salgar, San Juan de Girón, octobre 1786.

cet art »⁷⁹² et maître d'œuvre du chantier, puis adressé aux autorités de la ville qui, « l'ayant vu et reconnu comme exact »⁷⁹³, l'adressent à Antonio Caballero y Góngora, archevêque et vice-roi de la Nouvelle Grenade qui, à son tour, l'adresse au maréchal de Carthagène afin que ce dernier l'examine et certifie s'il est « conforme aux règles d'Architecture »⁷⁹⁴. C'est Antonio Arévalo, le même ingénieur directeur qui chargea Merchante de dresser les plans de la Monnaie de Santafé, qui prête ici son expertise.

« [Moi], don Antonio Arévalo, Ingénieur Directeur de cette ville et de sa province, j'ai examiné les deux dessins que vous m'envoyez. Je constate dans le premier, qui représente la façade, ce mauvais goût qui fait réagir les *véritables architectes* [je souligne]. Le maître de l'église dont on parle a voulu s'accréditer avec une décoration qui aurait dû être plus lisse et s'assujettir d'avantage aux règles de l'Art (...). Il aurait pu économiser les salaires engendrés par ces vicieuses moulures et les feuillages qui sont montrés sur le dessin et qui pourraient tout à fait convenir à d'autres maîtres semblables à lui dans son entourage. Il n'en reste pas moins qu'il parvient, dans l'ensemble, à une certaine harmonie qui s'ajoute à la solidité offerte par les matériaux et par le mode de construction. »⁷⁹⁵

Le *mauvais goût* associé à des reliefs décoratifs et cultivé par des *maîtres* dont le manque de connaissances les oppose aux *vrais architectes*. N'est que le signe visible de différences plus profondes évoquées dans la deuxième partie du compte-rendu :

« En ce qui concerne le deuxième dessin, il lui manque, tout comme au premier, une échelle. Ce rapport aurait dû être explicité pour une parfaite compréhension des dimensions. Ce dessin consiste en deux schémas accompagnés de plusieurs annotations : le premier montre ce qui a été récupéré de l'ancienne construction (...) et le second les dimensions de plusieurs pièces qu'il [le maître] a naturellement assujetti aux caractéristiques du terrain. Il a également adapté le

⁷⁹² AGN, COLONIA, FI 03-16, f.618v. Certificat, Antonio García, San Juan de Girón, 20 avril 1784.

⁷⁹³ AGN, COLONIA, FI 03-16, f. 644r. Lettre du cabildo de San Juan au vice-roi, Cabildo, San Juan de Girón, 17 novembre 1786.

⁷⁹⁴ AGN, COLONIA, FI 03-16, f.646r. Ordre du vice-roi, Antonio Caballero y Góngora, Carthagène, 12 février 1787.

⁷⁹⁵ AGN, COLONIA, FI 03-16, f.648v-650. Compte-rendu d'expertise, Antonio Arévalo, Cathagène, 6 Août 1787.

nombre et le type de pièces nécessaires à cette bonne construction (...), bien que celles-ci participent à son mauvais goût, comme on peut le voir dans le chapiteau intitulé « base de l'arc diaphragme », et dans tous ces vases fleuris des pieds-droits de la porte principale de la sacristie.

Malgré tout cela, on perçoit sur cet édifice un certain mérite qui le rapproche de ceux que l'on peut voir dans les villages, où il est impossible de retrouver les notions propres au domaine des Beaux-Arts : cette église a une Décence et une Allure bien supérieures à celles de l'église qui est en ruine. La construction de ses arcs et de ses parois promet une grande solidité. »⁷⁹⁶

L'ingénieur reconnaît volontiers les mérites du *maître*, perceptibles dans le choix des matériaux et de la technique. Paradoxalement, au delà d'une maîtrise très médiocre du dessin et du vocabulaire, qu'Arévalo ne manque pas de souligner, ce sont les prétentions décoratives de ce dernier qui trahissent son amateurisme. C'est par le détail ornemental que s'exprime un mauvais goût associé ici à la sphère culturelle et sociale du village.

Mais le certificat émis par le visitador ecclésiastique Joaquín Pedreros, chargé de constater la conclusion du chantier, montre que le critère de goût exprimé par Arévalo n'est pas unanimement partagé :

« Il y a à l'intérieur de l'église de très beaux arcs (...) et le portail de l'église est somptueux [et décoré] avec de très beaux ouvrages. »⁷⁹⁷

Ces deux points de vue exprimés par deux Espagnols montre que, même si la distinction entre un courant savant et un courant populaire s'avère judicieuse, elle correspond plus à une réalité intellectuelle qu'ethnique ; autrement dit, elle ne traduit pas la résistance d'un style vernaculaire face à un style importé⁷⁹⁸ mais marque plutôt la différence d'intérêts entre la pensée académique et la pensée évangélisatrice.

Dans la mesure où cette distinction s'opère surtout au niveau du décor, c'est par ce dernier, contrairement à ce qu'affirme Arbelaez, que l'architecture de la Nouvelle Grenade finit par s'exprimer. Nous voyons donc que l'austérité, qui est en principe une contrainte justifiée par

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ AGN, COLONIA, FI 03-16, *op.cit.*, f.809v.

⁷⁹⁸ F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, *op.cit.*, p.74-75.

des questions économiques, devient une mesure de la forme et la traduction d'une pensée : *le bon goût* encouragé depuis la sphère savante de l'architecture.

2. Aspect intérieur

En se référant à la Nouvelle Grenade, Germán Téllez préfère parler de décor *sur* l'architecture plutôt que de décor architectonique⁷⁹⁹ car une fois le temple achevé, il ne se compose que de surfaces blanches et lisses qui doivent être habillées en fonction des possibilités. Cette « robe », selon l'expression de Francisco Gil⁸⁰⁰, est conçue comme un ensemble de pièces de mobilier, indépendantes des formes architectoniques qui les reçoivent. Mais bien plus que de robes, il s'agit de déguisements car, qu'il s'agisse de peintures, de panneaux de bois ou de retables, ces pièces dissimulent les surfaces qu'elles recouvrent : la représentation d'une architecture fastueuse devient le moyen de saisir des élans esthétiques et rhétoriques, autrement inatteignables. Les aspirations de l'église se superposent ainsi aux moyens exigus fournis par la Couronne.

Retables

Par sa simplicité et sa sobriété, l'architecture du temple espagnol ne se suffit pas à elle-même et doit faire appel au mobilier décoratif pour avoir du sens. Si, en Italie ou en France, le retable cohabite avec d'autres formes ornementales et architectoniques, il devient en Espagne presque le seul élément servant à définir la fonction du bâtiment et son caractère sacré. Le retable, en tant que structure architectonique porteuse d'un ensemble d'images, est également porteur d'un discours. La structure en bois organise un assemblage de baies au delà desquelles surgissent des personnages dignes de vénération. Il se dresse comme le seuil d'un édifice imaginaire où le fidèle doit apercevoir des formes aptes à stimuler sa participation au sacré.⁸⁰¹ Ainsi, le retable n'est pas un simple objet de décor, il remplit des fonctions liturgiques et pédagogiques essentielles.

⁷⁹⁹ G. Téllez, « Las órdenes religiosas y el arte », *op.cit.*, p.748.

⁸⁰⁰ F. Gil Tovar, « Un buen vestido para la arquitectura », dans: Coll., *Historia del arte colombiano*, t.IV, *op.cit.*, p.921-936.

⁸⁰¹ A. Chastel, *Le retable Italien*, Paris, Lina Levi, 1993, p.32.

Le mot *retable* trouve ses origines dans le latin *retrotabula* qui signifie «derrière la table» et se définit comme «un groupement de panneaux peints ou sculptés répondant à un service liturgique défini dans l'enceinte sacrée.»⁸⁰² Née au Moyen Age, cette petite architecture occupe en premier lieu une place discrète sur l'autel, et se dresse par la suite derrière la table de sacrifice pour abriter le reliquaire, supplantant ainsi la peinture murale. Mais le retable est toujours un cadre à l'intérieur duquel se déploient d'autres formes de représentations ; ainsi, des rapports entretenus avec la peinture, découlent deux tendances différentes pendant les années 1420-1430: polyptique dans le Nord de l'Europe et retable dans le sud⁸⁰³, solution qui finira par s'imposer au XVI^e siècle sur la peinture murale pour arriver à l'âge Baroque à sa plus grande force expressive.

Dans les colonies espagnoles, avec des atouts pédagogiques équivalents à ceux du vitrail médiéval Français⁸⁰⁴, ces murs porteurs d'images s'affranchissent de l'emplacement qui leur était traditionnellement réservé et envahissent peu à peu toutes les surfaces du temple [ill.9g]. Ils deviennent un élément essentiel du processus de christianisation et la forme la plus significative de l'art colonial latino-américain⁸⁰⁵ [ill.6b]. D'après Juan López-Guadalupe, les retables deviennent en Amérique des « machines persuasives »⁸⁰⁶ qui enseignent, émeuvent et persuadent. S'il est vrai que l'Eglise a toujours cherché l'adhésion du fidèle par l'utilisation des images, on peut dire que l'art de la Contre-Réforme ne suit plus une démarche dialectique mais rhétorique, c'est-à-dire qu'à travers son discours il ne cherche pas à convaincre selon une argumentation mais vise plutôt l'éloquence.⁸⁰⁷

Selon Rodolfo Vallín, les premiers retables de la Nouvelle Grenade, arrivés depuis Séville entre 1620 et 1650, servent de modèle aux artistes locaux pour la réalisation de retables ultérieurs⁸⁰⁸, aboutissant à une typologie très diversifiée. Dorés à la feuille d'or, ces ensembles sont complétés dans la plupart des cas par un décor fait en plaques de bois taillé et doré, clouées aux murs [ill.7c]. L'emploi de ces planches de bois arrive dans la Nouvelle

⁸⁰² A. Chastel, *Le retable Italien*, op.cit., p.30.

⁸⁰³ *Ibid.*, p.32.

⁸⁰⁴ D. Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana*, Barcelone, op.cit., p 148.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p.155.

⁸⁰⁶ J. López Guadalupe, « Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos », dans: Almanasa, Bernal (dir.), *III Congreso internacional del Barroco Americano*, op.cit.

⁸⁰⁷ R. Gonzales, « Los retablos barrocos y la retórica cristiana », dans: Almanasa, Bernal (dir.), *III Congreso internacional del Barroco Americano*, op.cit.

⁸⁰⁸ R.Vallín, « Los Retablos de la Nueva Granada », op.cit.

Grenade sous l'influence de Quito ; Gil Tovar pense que l'introducteur de cette forme décorative fut le père Pedro Bedón, auteur de la Galerie des Martyrs de Tunja [ill. 9k-m], arrivé à la Nouvelle Grenade depuis Quito à la fin du XVI^e siècle.⁸⁰⁹ Les exemples de Notre Dame du Rosaire et de Santa Clara la Real à Tunja, mais aussi de Saint François à Bogota [ill.6b-f], montrent que, menée à son paroxysme, la combinaison de retables et panneaux de bois dorés forment des ensembles décoratifs chargés de réaffirmer le caractère surnaturel du monde qu'ils représentent.

Peinture murale

Dès les premiers chantiers de restauration, réalisés par Carlos Arbelaez Camacho, des peintures murales ont été mises au jour, plusieurs d'entre elles occultées par des couches d'enduit, des faux-plafonds ou des retables⁸¹⁰. Contrairement aux autres territoires de l'Amérique, dans la Nouvelle Grenade le retable ne finit jamais par s'imposer définitivement sur la peinture murale. D'un point de vue chronologique, ces deux formes de décoration architectonique cohabitent.

Non loin de Tunja, dans le temple d'endoctrinement Saint Jean Baptiste du village de Sutatausa (Cundinamarca), se déploie un des programmes les plus complets de la Nouvelle Grenade [ill.9v, w]. Ces peintures, contemporaines des retables de la Chapelle du Rosaire, figurent principalement des scènes de la Passion du Christ [ill.9y]. Cependant, l'ensemble conserve une relation de dépendance vis-à-vis du retable, dans la mesure où elle cherche à l'imiter. Les scènes représentées de part et d'autre de la nef sont encadrées par des colonnes à fut strié [ill. z] et leur entablement. L'ensemble décoratif de Sutatausa est, en effet, la représentation d'un retable. A ce sujet, Vallin explique que le choix s'est fait pour des raisons techniques et économiques. Dans les zones les plus pauvres, ne disposant pas des moyens ni des artistes nécessaires à la construction de retables, la peinture murale permettait de reproduire ce qui se faisait dans les églises des capitales régionales⁸¹¹, une solution provisoire, adoptée dans l'urgence et dans l'attente d'un décor plus prestigieux [ill.8i]. Ce choix s'est généralisé dans les églises de Boyacá et Cundinamarca, indépendamment du de leur statut. Des églises parmi les plus prestigieuses, comme Saint

⁸⁰⁹ F. Gil Tovar, « Un buen vestido para la arquitectura », *op.cit.*, p.931.

⁸¹⁰ R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El Sello, 1988.

⁸¹¹ R. Vallín, « Los retablos coloniales de la Nueva Granada », *op.cit.*, n.p.

Dominique à Tunja [ill.9k-m] ainsi que des temples d'endoctrinement de villages indigènes, comme Sutatausa et Turmequé [ill.9s-u], abritent aujourd'hui des fragments de peinture murale.

Dans d'autres cas, la peinture murale s'émancipe du retable et se déploie de façon très désinvolte sur les surfaces [ill.9u]. Santiago Sebastián a étudié les ensembles monastiques mexicains et colombiens et nous rappelle que la présence de ces peintures s'explique par des raisons qui dépassent leur fonction décorative : grâce à la mise en place de programmes iconographiques très précis en rapport avec l'histoire et les principes de l'ordre, elles offraient aux religieux un champ inépuisable de méditation, un rappel constant des principes qu'ils devaient suivre, comme le montre la décoration du cloître de l'ancien couvent des Augustins, à Tunja, où la peinture murale s'étend également sur les murs des escaliers et de l'ancien réfectoire. Très étudiés au Mexique, ces ensembles iconographiques ont été récupérés de façon parcellaire en Colombie ; leur reconstitution et étude doit passer par l'identification des sources les ayant inspirées.

De l'ancien couvent de Santa Clara la Real de Bogota (ordre des clarisses), subsiste seulement l'église ; elle abrite un ensemble décoratif qui réunit peinture, sculpture, retables et panneaux de bois [ill.7e]. Les murs, recouverts de retables ou d'ensembles panneaux de bois/peintures qui les prolongent, définissent une nef unique divisée par un arc en plein cintre à extrados prononcé, et couverte par une charpente garnie de lambris qui forment une fausse-voûte en berceau.

Les lattes en bois qui forment la voûte, sont entièrement recouvertes par un même motif répété à l'infini [ill.7d]. Il se compose d'une applique en bois doré, taillée selon une forme étoilée qui imite une fleur et qui alterne avec de petits médaillons, autour desquels sont peints des motifs végétaux rythmés symétriquement. Opposé au sanctuaire, se trouve le chœur [ill.7c] ; un lieu réservé aux membres de l'Eglise car c'est ici que se célèbrent les Heures Canoniques, c'est à dire les prières et les chants qui marquent le rythme du jour et de la nuit. Il est couvert par un faux plafond décoré selon le même principe que la nef de l'église mais avec en plus des figures animales qui voltigent, sautillent ou creusent autour des fleurs dorées [ill.7f,g]. Cette nature, abondante mais discrète, est destinée à être regardée de près par un public très spécifique car la présence des animaux sur cette surface ne perturbe en rien le rythme géométrique observé au niveau de la nef.

Le thème de la nature, qui domine le programme [ill.7h,1], est ici traité d'une façon à la fois symbolique – avec des représentations du pélican, du taureau et du cerf – et littéraire, avec des sujets d'inspiration locale comme le singe, le jaguar, le tatou ou le perroquet. Lieu de méditation et de musique, le chœur de Santa Clara devient, grâce à la peinture, un lieu de contemplation et de célébration de la nature comme preuve permanente et irréfutable de l'existence divine.

Les plafonds

Le mudéjar, c'est-à-dire l'adaptation espagnole des formes orientales, donne des *artesonados*, ces charpentes en forme d'auge inversée qui couvrent la plupart des bâtiments de la Nouvelle Grenade.

Damián Bayón et Enrique Marco Dorta pensent que les morisques qui participaient aux guerres pizarristes sont les auteurs des premiers *artesonados* à Quito⁸¹² mais, les lois indiennes interdisant l'embarquement de musulmans convertis vers le Nouveau Monde, la théorie la plus acceptée est que les formes et le savoir-faire mudéjars sont arrivés avec les charpentiers et maçons chrétiens espagnols, qui les avaient intégrés, notamment après la publication du traité de López de Arenas *Carpintería de lo blanco*⁸¹³. L'*artesonado* connaît un énorme succès sur tout le territoire américain pendant le XVI^e siècle et se raréfie au XVIII^e siècle, sauf dans la Nouvelle Grenade, où son usage persiste et se généralise⁸¹⁴ : nous le retrouvons autant dans les villes que dans les villages, dans les cathédrales que dans les églises paroissiales.

L'*artesonado* est formé par quatre plans obliques qui convergent vers un plan horizontal au fond ; autant de prétextes pour y déployer un décor selon des techniques variées : ils peuvent être lambrissés, formés par des entrelacs [ill.9o] ou encore peints comme dans la Maison de Juan de Vargas à Tunja [ill.3d]. Mais d'autres artisans choisiront de cacher la charpente au moyen de faux-plafonds lambrissés [ill.6c] ou à caissons, comme dans la chapelle des Mancipe à Saint Jacques de Tunja [ill.9n]. Les motifs choisis pour cette décoration témoignent de l'intégration de différentes traditions : dans le cas des entrelacs,

⁸¹² D. Bayón, *Sociedad y arquitectura sudamericana*, op.cit., p.149.

⁸¹³ D. López de Arenas, *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes*, op.cit.

⁸¹⁴ F. Gil Tovar, « La huella mudéjar », dans: *Historia del arte colombiano*. op.cit., p 909.

ces formes rappelleront le mudéjar, alors que les lambris s'inspireront des formes inventées par Serlio⁸¹⁵.

Le système décoratif

L'artesoando n'est pas la seule forme du mudéjar en Amérique. Les panneaux en bois qui couvrent la surface des murs trouvent leurs origines plus anciennes dans l'art hispano musulman⁸¹⁶, sur les murs des bâtiments Umayyades qui, à l'instar de ceux de l'Alhambra, ont été couverts de plâtreries et céramiques. Cette façon de décorer est restée dans les us espagnols comme nous pouvons le voir à San Lorenzo de l'Escorial, paradigme de la renaissance espagnole, dont les murs blancs et lisses présentent un décor de céramique ajoutée sur le tiers inférieur.

D'autre part, Fernando Chueca caractérise l'architecture espagnole par son interprétation fragmentaire de l'espace.⁸¹⁷ Il oppose l'espace occidental, perspectif et fugué, à « l'espace hispano-maghrébin », formé d'une succession d'écrans, plus ou moins transparents, qui perturbent la vue en empêchant l'œil d'atteindre un point de fuite et où « l'œil saute d'un espace à un autre, perdant ainsi la sensation de continuité »⁸¹⁸. Au même titre que les plafonds, ces écrans qui se succèdent et qui fragmentent l'espace deviennent des surfaces dont le décor participe à l'effet perturbateur produit par la succession d'écrans [ill.9i] parallèles.⁸¹⁹

Pour trouver une parenté entre les systèmes décoratifs adoptés dans le Nouveau Monde et le décor hispano musulman, nous devons laisser de côté les motifs de ce décor et nous pencher sur la *démarche décorative* ainsi que sur les effets qui en découlent. Appliquée aux panneaux qui épousent les murs, la répétition d'un répertoire réduit de motifs en relief, organisés selon un rythme et une géométrie précise, provoque une vibration rythmique de la lumière qui dévie notre rayon visuel.

L'Espagne chrétienne avait fait du mudéjar un art qui lui était propre. Ce n'était pas un style artistique indépendant, ni « le reflet formel d'une idéologie fermée »⁸²⁰; Il s'agissait

⁸¹⁵ S. Sebastián, « La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica », *BICHE*, 1967, p.30-36.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p.922.

⁸¹⁷ F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1979, p.57-60.

⁸¹⁸ F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española. op.cit.*, p 59.

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ F. Gil Tovar, « La huella mudéjar », *op.cit.*, p.909.

plutôt d'un riche déploiement décoratif avec de très vieilles racines islamiques⁸²¹ [ill.6b], un accent hispano-oriental ouvert et généreux par la multitude de possibilités qu'il offre [ill.9p].

C. Quelles en sont les sources ?

1. Les estampes

Si le traité de López de Arenas est incontestablement une source importante pour la réalisation des charpentes mudéjares, la source principale des ensembles décoratifs de la Nouvelle Grenade est l'estampe. Modèle, mais aussi outil pour l'évangélisation, c'est par l'estampe flamande que se diffuse en Amérique l'image de la Contre-Réforme.

En 1518, lors du Couronnement de Charles I^{er} d'Espagne (et Charles V du Sacre Empire Romain Germanique), se concrétise la fusion des Habsbourgs et du trône espagnol, réunissant l'Espagne et les Flandres sous une même Couronne. De culture flamande, Charles I^{er} positionne Anvers comme le principal centre producteur d'estampes pour l'Espagne et pour l'Amérique. La prédominance anversoise se concrétise avec l'ascension de Philippe II, qui donne en 1570 la prérogative de l'impression de livres liturgiques pour tous les domaines espagnols à la maison Plantin-Morteus.

Au travail de l'éditeur s'ajoute celui des imprimeurs d'images Gérôme Cock et Philippe Galle, qui sont les principaux fournisseurs d'images pour le Nouveau Monde. Selon Marta Fajardo, les œuvres de Martin de Vos, Sadeler, Vriedeman de Vries et Bolswert ont été les plus diffusées dans la Nouvelle Grenade.⁸²²

Martin Soria est le premier chercheur à identifier les estampes utilisées en Amérique, ouvrant une porte vers la compréhension du travail artistique au Nouveau Monde. Pour la zone de la Nouvelle Grenade le travail de Santiago Sebastián fut d'une importance capitale; il propose l'application de la méthode iconologique et l'utilisation de l'estampe « comme révélateur d'influences culturelles déterminées »⁸²³. Mais l'analyse de l'Espagnol est à sens

⁸²¹ F. Gil Tovar, « La huella mudéjar », *op.cit.*, p.909.

⁸²² F. Gil Tovar et C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, *op.cit.*, p 71.

⁸²³ S. Sebastián, « La importancia de los grabados en la cultura nogranadina », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n°3, vol.2, Bogota, 1965, p.119-133.

unique : elle se centre sur l'étude d'influences européennes et laisse de côté l'influence locale qui affecte ces représentations car, sur place, le peintre interprète et traduit l'estampe qu'il a entre ses mains pour créer une œuvre singulière.

Si on compare les modèles identifiés avec leurs différentes interprétations plusieurs cas de figure se présentent: la copie peut suivre l'original d'une façon plus ou moins exacte ou au contraire s'en éloigner pour l'enrichir. Identifiée par Santiago Sebastián⁸²⁴, l'estampe du *Retour de la Fuite en Egypte* gravée par Cornelius Galle au XVII^e siècle [ill.6h], inspire tout d'abord le bas-relief anonyme du retable principal de l'Eglise de Saint François à Bogota [ill.6f], puis une huile sur toile signée par Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos [ill.6g], conservée au Monastère de Santa Clara la Real à Tunja.

Gregorio Vásquez fait une adaptation assez fidèle de l'original; par la simplification des plis des habits du groupe, il aboutit à un résultat beaucoup moins sculptural. Les textures et volumes rendus dans l'estampe, sont simplifiés à outrance sur le travail de Vásquez qui rajoute à l'arrière plan des arbres et montagnes et rompt avec la monotonie du ciel. Cependant le peintre a rajouté et modifié quelques détails de sa composition: les pieds de la Vierge sont couverts, car dans le cas contraire ils auraient été jugés indécents, et les angelots qui accompagnent la Sainte Famille depuis le ciel jettent à leur passage des roses, ce qui accentue le caractère festif de la scène. Dans la limite de ses capacités techniques, Vásquez s'est adapté à l'estampe mais ne s'est pas pour autant contenté de la copier, il a appliqué son critère pour procéder à des modifications aussi simples soient-elles.

On constate une démarche complètement opposée chez le maître du retable de San Francisco qui nous montre un Saint Joseph rajeuni et adapte l'estampe à la technique sculpturale en multipliant autant que possible les textures et les volumes. Les cheveux bouclés de l'enfant et des anges ainsi que le caractère sculptural des habits de la Vierge sont accentués pour enrichir la vibration lumineuse sur la surface du tableau et exploiter autant que possible les particularités plastiques de la feuille d'or appliquée sur le ciel et les étoffes. Mais la végétation l'aspect le plus émouvant de ce bas-relief et en général de tout l'ensemble [ill.6d, i, j]; elle envahit littéralement toute la surface et absorbe le bâtiment de l'arrière plan ainsi que les angelots du ciel qui deviennent presque anecdotiques. Cette végétation qui, au sens strict, déborde du cadre, est habitée par une multitude d'oiseaux dans des poses très variées. En somme, la principale différence entre l'œuvre taillée et son

⁸²⁴ S. Sebastián, « La importancia de los grabados en la cultura nogranadina », *op.cit.*, p.128.

modèle c'est la sensualité qui s'en dégage de la première; le sourire du groupe, le mouvement et cette végétation qui s'ouvre telle un rideau de théâtre et la vibration de la lumière font de l'œuvre une expérience visuelle et spirituelle.

2. Les Traités

Nous avons évoqué plus haut comme moyen de diffusion des principes académiques en Amérique. Dans le domaine artisanal et décoratif, les traités, ou plutôt les images des traités sont une source d'inspiration autant pour la peinture murale [ill.3i,j] que pour la création taille de faux supports en bois. Le support n'est pas compris en Amérique hispanique en tant que partie d'une structure mais comme la principale composante d'un mobilier décoratif⁸²⁵ [ill.9bb,cc].

Au même titre que la peinture murale [ill.9aa], le décor ajouté imite l'architecture. Cette architecture feinte est la preuve d'une grande inventivité architectonique mais aussi d'une très forte sensibilité vis-à-vis de la forme décorative de la part des artisans de la Nouvelle Grenade, soucieux de renouveler les formes des structures dont la luxuriance est la seule raison d'exister. L'importance conférée à l'ordre par sa force décorative et par ses facultés symboliques, est un facteur essentiel du maniérisme introduit dans le monde hispanique par l'architecte Francisco de Villalpando⁸²⁶. Au delà des motifs décoratifs massivement empruntés à Serlio [ill.9n, h], d'autres motifs, comme les chapiteaux du Temple de Mars décorés avec des pégases et reproduits par Palladio dans le *Quatrième Livre d'Architecture* [ill.4^e,f], ou encore le portail fait par Michel Ange pour la Villa Grimani à Rome, reproduit dans le traité de Vignole, sont empruntés et soumis à des réinterprétations et à des incompréhensions⁸²⁷.

Les différents groupes de colonnes du retable principal de la Chapelle du Rosaire à Tunja sont formés d'une colonne anthropomorphe située au sommet du triangle et de deux colonnes jumelées [ill.9dd], formant la base de celui-ci. La colonne du centre a comme point de départ une base circulaire sur laquelle se pose une corolle formée par des feuilles assez

⁸²⁵ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p.35.

⁸²⁶ S. Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastia Serlio Boloñes. [...]*, op.cit.

⁸²⁷ L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *L'empreinte : Caractère de l'art néo-grenadin [...]*, op.cit.

charnues. De cette première corolle sort une deuxième qui a dans son centre une tige feuillue de laquelle se détache une tête de séraphin entourée de feuilles. Ces feuilles sont à leur tour tenues par une figure anthropomorphe asexuée et qui supporte sur sa tête le chapiteau. Les colonnes centrales du premier niveau du retable présentent quelques différences avec celles du deuxième, dont les feuillages de la tige sont moins étoffés et laissent ainsi entrevoir le galbe de l'atlante. Santiago Sebastián nous dit que pour la réalisation de ces colonnes, José de Sandoval s'est inspiré des gravures du traité de l'architecte français Hugues Sambin publié à Lyon en 1552⁸²⁸. Le frontispice du traité de Sambin⁸²⁹ montre en effet un atlante galbé dont la position des bras est similaire à celle adoptée par l'atlante de Sandoval ; elle ne tient pas entre ses mains des motifs végétaux mais un ruban.

Les cariatides du retable principal de l'église du Topo [ill.9dd] sont également inspirées du traité de Sambin⁸³⁰. Beaucoup plus tardives que celles de Sandoval, ces figures sont paradoxalement plus fidèles à leur modèle : des femmes torse-nu tiennent entre leurs mains un masque et leur galbe reste complètement visible.

Une troisième variante de ce modèle est l'atlante du retable du fondateur, situé dans l'église principale de Tunja. Gustavo Mateus Cortes le situe au XVI^e siècle⁸³¹ mais Santiago Sebastián pense qu'il a été réalisé à une époque ultérieure à la réalisation du décor de la chapelle du Rosaire⁸³². D'une corolle de feuilles longues sort le torse d'un personnage qui lève ses bras et qui tient une tête de séraphin. Cette tête de séraphin est suspendue au sommet d'un ensemble de tiges qui, à leur tour, sont tenues par un autre personnage qui ne nous montre que son torse. La disposition des motifs végétaux, plus longs, moins charnus, et les ressemblances au niveau de l'attitude des personnages, de leur pose, leurs factions et leurs habits, nous font penser que les colonnes anthropomorphes du fondateur sont une version stylisée de celles du Rosaire.

L'évocation de ces trois exemples nous montre qu'en partant d'un même modèle, les artisans de Tunja ont abouti à des résultats très variés, faisant preuve de créativité et de

⁸²⁸ S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p 54.

⁸²⁹ H. Sambin, *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture éduict en ordre par maistre Hugues Sambin*, Lyon, Jean Durand, 1572.

⁸³⁰ F. Gil Tovar, « Manierismo y amaneramiento », dans: *Historia del arte colombiano*, op.cit., p.1103. et S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p 54.

⁸³¹ G. Mateus Cortés, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVIII*, op.cit., n.p.

⁸³² S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, op.cit., p 54.

liberté interprétative. Des supports anthropomorphes du Rosaire et de la chapelle du Fondateur, qui sont des ouvrages où l'on peut percevoir un métissage artistique, on passe aux cariatides du Topo, qui sont en revanche très fidèles au goût européen.

Dans la Nouvelle Grenade la barrière qui sépare le bâti de son décor d'un point de vue matériel ne se traduit pas par une séparation conceptuelle. Les surfaces qui limitent l'espace architecturé sont pensées comme la moitié d'un tout que viendront compléter des cycles iconographiques organisés selon une architecture simulée.

3. Les références locales

La présence de la nature américaine est beaucoup moins évidente dans la production artistique du XVI^e siècle que dans celle des siècles suivants. Santiago Sebastián explique cette absence par un problème de type cognitif chez les conquistadors:

« S'il est vrai que l'Amérique a été découverte à la fin du XV^e siècle, l'homme a mis plus d'un siècle à percevoir qu'il se trouvait face à une réalité différente. »⁸³³

Si nous prenons en considération les grandes différences climatiques entre le milieu américain et le milieu espagnol, et si à cela on ajoute le décalage culturel existant entre ces deux mondes, on imaginera difficilement que l'Espagne ait été aussi longue à se rendre compte que l'Amérique correspondait à une réalité, sous tout point de vue, différente. En effet, les écrits des chroniqueurs et explorateurs nous fournissent une infinité d'impressions qui témoignent de l'émerveillement éprouvé par les conquistadors dès leur arrivée dans le Nouveau Monde. L'un des premiers témoignages est celui de Christophe Colomb, écrit le 4 mars 1493, soit quelques mois seulement après la Découverte, dans une lettre adressée aux Rois Catholiques:

« Outre les susdites îles, j'en ai découvert beaucoup d'autres en ces Indes, dont je n'ai cure de parler dans la présente lettre. Lesquelles îles, ainsi que les autres, sont d'une telle fertilité que, même si je la savais décrire, il ne serait pas

⁸³³ S. Sebastián, « Le baroque ou la découverte la réalité américaine », dans: S. Sebastián, J. De Mesa Figueroa et T Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, op.cit., p.441.

étonnant que l'on se mît à douter de sa réalité. L'air est tempéré, les arbres, les fruits et les plantes d'une extrême beauté et très différents des nôtres. [...] [A propos de l'île *Juana*] Cette île a un air merveilleusement tempéré, et les jardins et les champs sont merveilleux et incomparables par rapport à ceux de Castille. »⁸³⁴

Non seulement l'Espagne a su très tôt que les Indes Occidentales correspondaient à une réalité différente, mais en plus ces témoignages nous montrent que l'homme européen ne disposait pas de mots pour la décrire.

Il est vrai que la nature américaine est discrète dans l'art du XVI^e siècle, mais on ne peut pas dire pour autant qu'elle soit absente. La théorie de Santiago Sebastián, posée comme point de départ de l'analyse des chercheurs, devient un postulat qui empêche le chercheur de *voir* l'œuvre.

Le portail de l'église de Saint Jacques de Tunja, par exemple, a occupé tout au long de son historiographie des places très différentes dans la taxonomie stylistique européenne. *Plateresque, Renaissance, Gothique, Maniériste...* autant d'épithètes données par les historiographes de l'église, dans leur désir véhément de lui donner une valeur légitime en la plaçant dans la lignée de l'art européen. Ces chercheurs n'ont pas *vu* – ou ont-ils simplement passé sous silence – que le programme iconographique du portail inclut des motifs locaux. Sur les six métopes qui composent l'entablement du premier niveau, seulement deux sont décorées avec des bucranes ; les autres présentent une décoration avec des motifs végétaux, des représentations de la plante du maïs [ill.4g]. Les différents chercheurs ont également remarqué la présence du coquillage, motif de *renaissance*, comme couvrement des niches creusées dans les entrecolonnements de part et d'autre de l'accès de l'église ; Ils ont cependant passé sous silence que les têtes d'ange décorant ces niches, ainsi que celle placée sur la clé de l'arc qui couvre l'entrée, portent des objets de parure d'inspiration locale, tels que des colliers et des tissus noués au cou [ill.4g]. Si au moment de tracer sa façade l'Italien Bartolomé Carrion a décidé d'y faire figurer des éléments empruntés à la flore et aux coutumes locales, c'est parce qu'il a reconnu une valeur esthétique de la réalité qui l'entourait. La présence de ces références locales sur ce portail qui date de 1598,

⁸³⁴ C. Colomb, « lettre aux rois Catholiques », Lisbonne, 4 mars 1493, dans: C. Colomb, C. Varela et J. Gil (ed.), *Œuvres complètes*, Paris, La différence, 1992, p.220-222.

soixante ans seulement après la fondation de la ville, montre d'une part que l'inclusion du milieu américain dans l'art est assez précoce, donc pas exclusivement baroque, et d'autre part que le Nouveau Monde a aussi influencé des artistes confirmés venus d'Europe.

Avec le baroque, arrive en Amérique un renforcement spectaculaire du sens mystique donné à la nature et des stratégies persuasives nécessitant l'adhésion du fidèle. La présence systématique de l'élément naturel, souvent d'inspiration locale, se justifie par le besoin d'émouvoir le fidèle, de provoquer chez lui une identification profonde. Mais les stratégies adoptées au XVII^e siècle à des fins persuasives n'excluent pas la présence de l'objet naturel dans les créations précédentes. Ainsi, si la figuration d'éléments issus du contexte local est moins fréquente avant le baroque, c'est parce que les méthodes évangélisatrices ne faisaient pas de cette présence un élément indispensable de la représentation religieuse. On peut donc conclure que, n'étant pas imposées, ces formes locales dénotent au XVI^e siècle un geste spontané de la part de l'artiste, une émotion sincère vis-à-vis de la nature du Nouveau Monde.

Conclusion

« Devant elle [la source] il se peut qu'on soit seul à la manière de l'individu confronté à la foule ; seul et quelque peu fasciné. Parce qu'on pressent à la fois la force du contenu et son impossible déchiffrement, son illusoire restitution. »
Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, 1989.

Les scientifiques voyageurs, puis les historiens de l'art européens, ont étudié et observé l'architecture de l'Amérique hispanique en appliquant, à travers une histoire qualitative, les critères, les valeurs et les repères qui leur étaient propres. Ainsi, Les manifestations artistiques de l'Amérique espagnole, abordée comme un bloc unitaire et synchrone, allaient devenir tantôt la preuve matérielle du rayonnement culturel européen, tantôt celle de sa *dégénérescence*.

Mais l'idée d'une production artistique singulière et indépendante, accueillie avec plus d'enthousiasme dans le monde anglo-saxon qu'en France, s'est peu à peu frayé un chemin, non sans difficultés, puisque l'on prétendait alors définir un art original tout en conservant une lecture qualitative de la forme.

L'Amérique latine – pour qui la définition d'une esthétique authentiquement américaine signifiait la défense de son indépendance culturelle, politique et intellectuelle – commence à s'émanciper de ce regard. Elle va chercher dans son art les racines les plus profondes de son histoire et revendique par ce biais une continuité esthétique depuis les temps préhispaniques.

Cette double perspective a engagé la discipline dans un débat autour de deux questions principales : l'applicabilité dans l'art américain des styles européens et le niveau d'influence locale dans la production artistique coloniale.

Malgré l'existence de points divergents, l'Espagne et l'Amérique latine ont mené une réflexion commune autour de ces questions, tout en gardant des liens étroits avec la recherche anglo-saxonne. La France, quant à elle, est restée isolée du débat jusqu'aux années 1970, lorsque la définition de la culture latino-américaine commence à se poser comme une préoccupation globale.

Ceci a permis entre autres de recentrer le débat de l'histoire de l'art colonial et de poser, à sa base, les points qui semblaient acquis : Tout d'abord, l'Amérique ne doit être

abordée comme un bloc homogène mais comme un ensemble de nations qui se retrouvent au même temps sur leur passé commun et sur leur diversité culturelle.

Deuxièmement, si le triomphe de la forme européenne est incontestable en Amérique, cette dernière subit des changements et des influences qu'il importe d'identifier à l'échelle locale. En effet, cette mutation/adaptation de la forme ne se fait pas de façon linéaire et encore moins synchrone.

Enfin, le Nouveau Monde ne s'est pas construit sur une *table rase* ; l'Amérique naît du choc entre deux cultures, mais pas de l'anéantissement immédiat de l'une au profit de l'autre. Pour arriver à ses fins — le contrôle et la christianisation des terres conquises — le peuple conquérant a dû, jour après jour, improviser, établir un dialogue, faire des compromis et inventer de nouvelles stratégies persuasives, tout en adaptant son échelle de valeurs aux menaces et aux possibilités que ce nouvel environnement offrait. Les choix effectués à ce niveau ont participé à la mise en place de la culture latino-américaine et doivent en conséquence être identifiés et expliqués.

Depuis les premiers pas de l'historiographie latino-américaine, la Colombie connaît un retard constant. Mais à travers leur travail, les chercheurs qui, de près ou de loin, ont observé ce pays, ont mis en relief l'existence d'un patrimoine qu'il était urgent de préserver. Au moment où se posait un débat à l'échelle continentale, la Colombie prenait à peine connaissance de ce passé.

La disparition des historiens pionniers, qui avaient centré leurs recherches sur le thème spécifique de la Colombie, a entraîné à nouveau un ralentissement dans la recherche historiciste, aboutissant à une histoire de l'art aveugle qui n'ose pas remettre en question les idées avancées par les fondateurs de la discipline.

Face au besoin urgent de réhabiliter son image, d'activer le tourisme et de renforcer sa présence internationale, les politiques culturelles colombiennes récentes visent la construction d'une histoire des monuments, plutôt que l'étude rigoureuse de l'architecture coloniale.

A l'issue de la première partie de ce travail, nous avons mis en relief le besoin d'insérer la recherche colombienne dans les dynamiques observées à l'échelle continentale. Pour cela, il est nécessaire de reprendre l'étape de *remise en question*.

Dans le but de caractériser de façon objective et sincère la production architectonique coloniale, la recherche colombienne doit tout d'abord distinguer l'histoire des monuments de celle de l'architecture, car si le monument est par définition un objet tangible et un repère de la mémoire collective, l'architecture concerne aussi des objets qui eux sont disparus ou inaboutis, échoués ou abandonnés. Il incombe au chercheur de montrer en quoi ces objets, ignorés ou ensevelis dans une histoire désuète, sont des témoignages exceptionnels de valeurs communes et d'une pensée à la fois collective et singulière.

Si l'arrivée de l'homme blanc aux Indes Occidentales marque la naissance de la culture métisse, le temple est le lieu d'élaboration de cette culture. Dans la ville comme dans le village, Espagnols et Indigènes se côtoient et se mélangent, mais le lieu choisi par le pouvoir pour la diffusion de la culture officielle, selon une stratégie tâtonnante et qui ne cesse d'évoluer et de s'adapter, c'est l'église. Les enjeux de l'étude de l'architecture religieuse ne concernent donc pas seulement le rayonnement de la culture européenne par l'exportation des formes ; il s'agit aussi de l'histoire de la culture latino-américaine.

Nous nous sommes interrogée sur la manière d'aborder le temple d'endoctrinement, un modèle qui se répète de village en village et qui confronte l'observateur à des bâtiments obstinément muets, à des murs nus ou décorés de retables qui abritent la plupart du temps des figures juste sorties du moule.

Face à cette interrogation, nous devons garder à l'esprit que la brèche qui sépare la réalité dans laquelle l'édifice a été construit de la nôtre, est presque aussi grande que celle qui le sépare de l'Europe des Temps modernes. Cela se vérifie même à l'intérieur du continent : La Nouvelle Espagne voit arriver l'imprimerie dès 1539 alors qu'il faut attendre l'année 1738 pour que cela se produise à Bogota.

Il ne s'agit pas de renoncer définitivement à l'idée de l'existence d'un style, car tel que défini par Meyer Shapiro (« la manifestation de la culture comme totalité ») le style est la voie d'expression de la culture. Il s'agit bien plutôt d'aborder le temple comme une production culturelle et non pas comme la matérialisation d'un souvenir mélancolique.

S'intéresser au contexte à très petite échelle, permet d'ajuster – ou de créer si nécessaire – une échelle de valeurs adaptée nous permettant de juger le temple. De même,

la mise en place de classements typologiques est la toute dernière étape d'un processus qui demande au préalable de définir des catégories adaptées.

Les documents que la lourde administration espagnole a produits en masse décrivent dans un langage qui semble parfois étranger, par une infinité de fois, d'une infinité de façons et depuis une infinité de perspectives, le contexte qu'il s'agit de reconstituer ; leur lecture doit nécessairement être ouverte à l'interdisciplinarité et à l'acceptation de formes humbles, austères et *maladroites* et de l'échec comme forme d'apprentissage collectif.

Ce travail a également permis de montrer que *la lutte* entre l'académie et la corporation ne se vérifie pas de façon aussi tranchée dans la Nouvelle Grenade. Ici, les deux sphères se reconnaissent et cohabitent comme deux forces théoriquement contraires mais convergentes vers un même objectif : inventer et produire des lieux d'échange culturel.

Certes, l'architecture – pratiquée par des ingénieurs venus construire des ponts et des forteresses – est représentative de la ville, et la maçonnerie du village. Certes, les architectes ou les personnes à qui l'on accordait de l'autorité dans ce domaine, avaient un regard très méfiant vis-à-vis de tous ceux qui pratiquaient leur art sans le connaître. Il n'en reste pas moins qu'ils reconnaissaient l'utilité des maçons et des charpentiers et surtout l'utilité des solutions que ces derniers avaient réussi à imposer. De leur côté, quelques artisans ont pu se former auprès des ingénieurs et distribuer leurs connaissances sur le chantier même si le message a été plus ou moins compris selon les individus.

L'architecture académique et l'architecture populaire entretenaient donc des échanges par capillarité, mais si l'académisme était représenté par des professionnels qui défendaient leur prestige, les temples indigènes étaient des œuvres collectives où intervenaient des fonctionnaires, des hommes d'église, des artisans et des voisins. Ainsi, les documents d'archive conservent des informations qui nous permettront de dépasser le constat d'un manque de formation académique et de commencer à apprendre comment ce vide a-t-il été comblé.

Contrairement au Mexique, au Pérou ou à la Bolivie, dans la Nouvelle Grenade, l'installation d'une culture officielle passe par la nudité du temple qui se dresse comme *cube blanc* prêt à accueillir un contenu. Ce *cube blanc*, à l'opposé du *white cube*, il ne vise pas

l'autonomie de l'œuvre d'art mais l'exploitation maximale de sa valeur d'usage, c'est à dire de son aptitude à stimuler la participation du fidèle.

Le *cube blanc* n'est pas encore une église : c'est une scène vide en attente d'un décor. Ce dernier connaîtra à son tour une évolution constante mais toujours attentive à faire pénétrer l'architecture dans le cadre de la représentation.

L'architecture coloniale colombienne a été décrite comme une architecture pittoresque *sans prétentions esthétiques* qui ne pouvait que se cacher sous un décor. Ainsi, les chercheurs ont posé la question du rapport entretenu par le temple avec son décor sans jamais vraiment y répondre. En effet, même si le décor peut imiter et feindre l'architecture il ne peut jamais s'y substituer et dans ce sens, il conviendrait de séparer les deux concepts.

Mais si l'architecture structure au même temps qu'elle échafaude la trame de la représentation mystique, son étude doit concerner à la fois le *cube blanc* et le décor qui le complète. Le décor n'est pas un moyen de dissimulation ; il s'agit au contraire d'un moyen d'expression de l'architecture, c'est la projection d'une ambition, la preuve que les maladroites techniques avérées n'annulent et rien la recherche esthétique ni la volonté d'interpréter un espace donnée .

Si l'étude du décor ne suffit pas à la mise en place d'une histoire de l'architecture, il joue un rôle fondamental dans une histoire des aspirations esthétiques qui, justement, se dirigent dans la Nouvelle Grenade vers l'interprétation et la représentation de l'architecture.

Sources manuscrites

Archives Générales Des Indes, Séville.

Fonds:

- MP Panama.
- MP Santafé.
- Quito 333.
- Quito 364.
- Santafé 187.
- Santafé 230.
- Santafé 247.
- Santafé 920.
- Santafé 924.
- Santafé 1188.
- Santafé 1194.

Archives Générales de la Nation, Bogota.

Fonds : Colonia.

Sections :

- MP Mapoteca 4.
- MP Mapoteca 5.
- Fábrica de Iglesias.
- Visitas.

Archives Historiques de Boyacá

Fonds :

- Libros del Cabildo.
- Histórico.

Sources primaires⁸³⁵ :

- L.B. Alberti, *Los Diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto. Traduzidos del Latin en Romance. [por Francisco Loçano]*, Madrid, Casa de Alfonso Gomez, 1582.
- E. André, « L'Amérique Equinoxiale (Colombie- Equateur- Pérou) par M. Edouard André, voyageur chargé d'une mission du Gouvernement français. 1875- 1876. Texte et dessins inédits », dans : E. Charton, *Le Tour du monde, nouveau journal des voyages*, Paris, Hachette, 1877- 1883, t. XXXIII à XLVI.
- Anonyme, « Primera exposición anual de la Escuela de Bellas Artes », dans : *Papel Periódico Ilustrado*, n° 110, 15 février 1887, t.5.
- I. de Arphe y Villafañe, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, Seville, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1585.
- V. Carducho, *Diálogos de la Pintura* [1633], Madrid, Turner, 1979.
- Chateaubriand, *Voyage en Amérique*, Paris, 1827.
- J. Florez de Ocariz, *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Madrid, impr. Joseph Fernandez Buendía, 1674.
- D. López de Arenas, *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la iometría y puntas del compás*, Sevilla, Luis Estupiñan, 1633.
- P. Manrique, « La exposición de pintura », dans: *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106, décembre 1886, t. 5.
- L. Mejía Restrepo, « Vásquez y su obra », dans : *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106 et 109, 1886- 1887, t.5.
- D. Sagredo, *Medidas del Romano o Vitruvio nuevamente impresas y añadidas muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. Tolède, Casa de Iván de Ayala, 1549.
- Fra L. de San Nicolas, *Arte y Uso de Architectura. Compuesto por Fr. Laurencio de S Nicolas, Agustino Descalço, Maestro de obras*, s.l., s.d., (Ed. facs. Valence, Albatros, 1981.)
- S. Serlio, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura de Sebastia Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de cómo se puede adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Agora nuevamente*

⁸³⁵ Je remercie l'aimable communication de la version numérisée des traités à Monsieur Rubén Pérez de l'Université Autónoma de Madrid.

traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Archirecto, Tolède, Casa de Iván de Ayala, 1552.

- A. Urdaneta, *Guía de la primera exposición anual*, catalogue d'exposition, Escuela de Bellas Artes, Bogota, Zalamea, 1886.*

- I. de Vignola, *Regla de las Cinco Ordenes de Arquitectura de Iacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxesi*, Madrid, chez l'auteur, 1593.

Dictionnaires

- B. Bails, *Diccionario de arquitectura civil*, 1782.

- C. Ortegón, *Diccionario de Artistas de Colombia*, Bogota, Tercer Mundo, 1965.

- J. R. Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cátedra, 2000.

- E. Terreros Y Pando (de), *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes*, 1786.

- J. Villasana Haggard, *Handbook for translators of Spanish historical documents*, Texas, Université du Texas, 1941.

- *Diccionario visual de términos arquitectónicos*, Madrid, Cátedra, 2008.

Sources secondaires

- D. Angulo Iñiguez et al., *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vol., Salvat, Barcelone, Buenos Aires, 1945-1956.

- D. Angulo Iñiguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Séville, Laboratorio de Arte, 1933- 1939.

- F. Arellano, *El arte hispanoamericano*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1988.

- G.C. Argan, *L'Europe des Capitales*, Genève, Skira, 1964.

- G.C. Argan, *L'histoire de l'art et la ville*, Paris, Les éditions de la passion, 1995.

- G. Barbe- Coquelin De L'Isle, *Siècles d'or de l'architecture hispanique*, Biarritz, Atlantica, 2001.

- E. Barney Cabrera (dir.), *Historia del arte colombiano*, 6 t, Barcelone, Salvat, 1975.

- E. Barney Cabrera, *La transculturación en el arte colombiano*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 1962.

- S. Baxter, *Spanish colonial architecture in Mexico*, Boston, Millet, 1901.

- D. Bayón, M. Marx, *L'art colonial sud- américain*, Paris, Aurore éditions d'art, 1990.

- D. Bayón, *Sociedad y arquitectura sudamericana*, Gustavo Gili, Barcelone, 1974.

- G. Bazin, *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Temps, 1963.

- G. Bazin, *Classique, Baroque et Rococo*, Paris, Larousse, 1965.

- G. Bazin, *L'architecture religieuse baroque au Brésil*, 2 vol., Paris, Plon, 1956- 1958.

- C. Bédat, *L'Académie des Beaux- Arts de Madrid 1744- 1808*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse – Le Mirail, 1973.

- J. Borja, *Arte Sacro*, Bogota, Consuelo Mendoza, 2012.

- Y. Bottineau, « L'Espagne et l'Amérique Espagnole », dans : *L'art baroque*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1986.

- Y. Bottineau, *Baroque ibérique*, Fribourg, Office du Livre, 1969.

- F. Cali, *L'art des conquistadors*, Paris, Arthaud, 1960.

- M. Carrera Stampa, *Los gremios mexicanos: la organización gremial en Nueva España, 1521- 1861*, Mexico, EDIAPSA, 1954.

- P. Charpentrat, *L'art baroque*, Paris, PUF, 1967.

- P. Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*, Paris, PUF, 2010.

- F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1979.

- A. Codazzi et al., *Jeografía física i política de las provincias de la Nueva Granada*, 4t Bogota, Banco de la República de Colombia / Archivo de la economía nacional, 1957- 1959.

- Coll., *Antropologías transeúntes*, Bogota, Instituto Colombiano de Antropología et Historia, 2000.

- Coll., *L'Amérique latine dans son art*, Paris, UNESCO, 1980.

- Coll., *Rescate del patrimonio arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991.

- Coll., *Historia del arte en Hispanoamérica y Filipinas*,

- Coll., *Iniciación de una guía de arte colombiano*, Bogota, Académie nationale de Beaux-Arts, 1934.

- M. De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

- M. Fajardo, *El arte colonial neogranadino*, Bogota, Convenio Andres Bello, 1999.

- A. Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

- J. Friede, *Colección de documentos inéditos para la Historia de Colombia (1509- 1550)*, Bogota, Academia de Historia, 1955- 1960.
- P. Gamboa Hinestrosa, *El tesoro de los Quimbayas. Historia, identidad y patrimonio*, Bogota, Planeta, 2002.
- P. García Mouton, *El español de América 1992*, Madrid, CSIC, 2003.
- G. Gasparini, *La arquitectura colonial en Venezuela*, Caracas, Armitano, 1965.
- F. Gil Toval, A. Gomez Hutado, *Arte Colonial en Bogotá*, Bogota, Villegas editores, 1987.
- F. Gil Tovar, C. Arbelaez Camacho, *El arte colonial en Colombia*, Bogota, Sol y Luna, 1968.
- L. Gillet, « L'art en Amérique latine », dans : A. Michel (dir.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1929, t. VIII, 3e partie.
- G. Giraldo Jaramillo, *El grabado en Colombia*, Bogota, Editorial ABC, 1959.
- G. Giraldo Jaramillo, *La miniatura en Colombia*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 1946.
- G. Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, Mexico / Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1948.
- G. Giraldo Jaramillo, *Notas y Documentos sobre el arte en Colombia*, Bogota, Editorial A.B.C., 1955.
- F. Gonzáles Mora, *Reducciones y haciendas Jesuíticas en Casanare, Meta y Orinoco Ss. XVII- XVIII : Arquitectura y urbanismo en la frontera oriental del Nuevo Reino de Granada*, Bogota, Universidad Javeriana, 2004.
- J. Gonzales, *Escultura barroca castellana*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- L.F. González Escobar, *Del Alarife al arquitecto. El saber hacer y pensar la arquitectura en Colombia 1847- 1936*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2011
- J.M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, Bogota, Focion Mantilla, 1969.
- J.M. Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, Bogota, Fundación Editorial Epígrafe, 2003.
- S. Gruzinski, *Histoire du Nouveau Monde*, t.2 : « Les métissages (1550- 1640) », Paris, Fayard, 1996.
- S. Gruzinski, *L'Amérique de la conquête peinte par les Indiens du Mexique*, Paris, Flammarion, 1991.
- S. Gruzinski, *La guerre des Images de Christophe Colomb à « Blade Runner » (1492- 2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- S. Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, éditions de la Martinière, 2004.
- A. Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940.
- P. Gutiérrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde. Le baroque en Amérique latine*, Saint- Léger- Vauban, Zodiaque, 1997.
- P. Gutiérrez et al., *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500- 1825*, Madrid, Cátedra, 1995.
- P. Gutiérrez, *Historiografía iberoamericana, arte y arquitectura (XVI- XVIII): dos lecturas*, Buenos Aires, Cedodal, 2004.
- A. Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore, 1984.
- G. Hernández de Alba, *Arte hispánico en Colombia*, Dirección de Información y Propaganda del Estado, Bogota, 1955.
- G. Hernández de Alba, *En busca de un País: la Comisión Corográfica*, Bogotá, Panamericana/Ancora, 2003.
- G. Hernández de Alba, *Teatro del arte colonial*, Bogota, Ministerio de Educación Nacional, 1938.
- H. Ibarra, *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*, Quito, Marca, 1998.
- P. Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, Dover, 1967.
- G. Kubler, M. Soria, *Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions 1500- 1800*, Harmondsworth/ Baltimore/ Mitcham, Penguin Books, 1959.
- B. Lavallé, *L'Amérique Espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1993.
- J. López Guadalupe, « Retórica y color. Sobre la policromía en los retablos barrocos », sous la direction de: Almanasa, Bernal, Gutiérrez, actes du IIIe Congrès international du Baroque Américain, du 8 au 12 octobre 2001, Séville, Université Pablo de Olavide, 2001.
- E. Marco Dorta, *Arte en América y en Filipinas*, Ars hispaniae, t.XXI, Madrid, Plus ultra, 1973.
- E. Marco Dorta, *Estudios y documentos de arte hispanoamericano*, Madrid, Real Academia de Historia, 1981.
- E. Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, Séville, Instituto Diego Velásquez, 1951- 1960, 2t.
- F. Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional*, Mexico, Stephan y Torres, 1915.
- J.J. Martín Gonzales, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984.
- J. Martin-Barbero, *Des médias aux médiations. Communication, culture, hégémonie*, Paris, CNRS éditions, 2002.
- J. Monastoque, *Iglesia mayor de Santiago de Tunja 1539- 1984*, Tunja, Caja popular cooperativa, 1984.
- G. Monnier, *Histoire de l'architecture*, Paris, PUF, 2010.
- M. Noel (dir.), *Documentos de arte colonial sudamericano*, Academia Nacional de Bellas Artes, 12 t., Buenos Aires, 1943-1960.

- M. Noel, *El arte en la América española*, Buenos Aires, Institución cultural española, 1942.
- E. O'Gorman, *La invención de América*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- J. Ocampo López, *Historia básica de Colombia*, Bogota, Plaza y Janés, 1994.
- A. Ortega Díaz, *Arquitectura de Bogotá*, Bogota, Minerva, 1926.
- P. Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2008.
- J.M. Ots, Capdequí, *El Estado español en las Indias*, Mexico, Fondo de cultura económica, 1941.
- P. Pizano, *Gregorio Vásquez*, Bogota, Siglo dieciséis, 1985. (1^{er} éd. Paris, Camilo Bloch, 1924)
- E. Pommier (dir.), *Les soleils du baroque*, Paris, Les éditions de Paris, 2002.
- F. Puyo Vasco et al., *Historia de Bogotá*, Bogota, Villegas editores, 1988.
- P. Ragon, *Les amours indiennes*, Paris, A. Collin, 1992.
- P. Ragon, *Les saints et les images du Mexique (XVI^e siècle- XVIII^e siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- P. Ragon (dir.), *Penser l'Amérique au temps de la colonisation espagnole. Espace, temps et société (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- E. Restrepo Tirado, *Historia de la Provincia de Santa Marta*, Bogota, ABC, 1953.
- P. Romano, *Les conquistadores*, Paris, Flammarion, 1972.
- G. Romero Sánchez, *Los pueblos de Indios en la Nueva Granada*, Granada, Atrio; 2010.
- A. Rueda et M. Leal del Castillo, *Arte y naturaleza en la colonia*, Museo de Arte Colonial, Bogota, 2001.
- M. Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982.
- S. Sebastián, *Álbum de arte colonial de Tunja*, Tunja, Vicente Ladinez Castro, 1963.
- S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco, lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- S. Sebastián, J. de Mesa Figueroa et T. Gisbert de Mesa, *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa artis t. XXVIII et XXIX, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- S. Sebastián, *La ornamentación arquitectónica en la Nueva Granada*, Divulgación cultural de Boyacá casa de la cultura, Tunja, 1966.
- S. Sebastián, *Le baroque ibéro- américain, message iconographique*, Paris, Seuil, 1991.
- S. Sebastián López, *Estudios sobre el Arte y la Arquitectura coloniales en Colombia*, Bogota, Corporación la Candelaria / Convenio Andrés Bello, 2006.
- P. Segre et al., *América latina en su arquitectura*, Mexico/Paris, siglo XXI / Unesco, 1975.
- M. Solá, *Historia del Arte hispano- americano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, Buenos Aires, Labor, 1935.
- M. Soria, *La pintura del siglo XVI en Sud América*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956.
- V.L. Tapié, *Baroque et classicisme*, Paris, Hachette, 1980.
- J. Torre Revello, *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1932.
- J. Torre Revello, *La virgen del Buen Aire*, Buenos Aires, Peuser, 1931.
- J. Urquijo, « La búsqueda de la justicia en el derecho indiano », dans: Simposio internacional de historia de la evangelización en América, le Vatican, 1992.
- J. Valencia Caro, *Patrimonio histórico cultural, normas legales básicas*, Colombia, 1832- 1989, Bogota, Université de Los Andes / Ediciones Proa, 1991.
- R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El Sello, 1988.
- B. Zevi, *Apprendre à regarder l'architecture*, Paris, Les éditions de Minuit, 1959.
- P. Zubietta, *Apuntaciones sobre las primeras misiones diplomáticas de Colombia*, Bogota, Imprenta Nacional, 1924.

Périodiques

- Diogène, *Problèmes de l'Amérique latine*, n° 43, Paris, Gallimard, 1963.
- L.A. Acuña, « Un Tesoro de arte colonial, la casa de don Juan de Vargas », BHA, vol. 32, n° 432, 1951.
- J. Almansa Moreno « Los libros de emblemas y su influencia en el Nuevo Reinio de Granada: La Sasa del Fundador en Tunja (Colombia) », dans: *Emblemata*, n°15, Aragón, 2009, p.71- 87.
- D. Bonett Vélez, « De la Conformación de los pueblos de indios al surgimiento de las parroquias de vecinos. El caso de Altiplano cundiboyacense », dans: *Revista de Estudios sociales*, n°10, Bogota, 2010, p. 9- 19.
- J. Borja, « Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Nuevo Reino de Granada », dans: *Historia Crítica*, n°39, Bogota, novembre 2009, p. 80- 100.
- J. Borja « Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina », dans: *Theologica Xaveriana*, vol. 57, n° 162, Bogota, 2007, p.259- 285.

- S. Camino et al, « La fábrica mixta de tapia y ladrillo, un invariante de la arquitectura monacal de Valladolid, España, Hasta el siglo XX », Sous la direction des F Sandoval et J. Sáinz : Actes du VII Congrès de l'Architecture en terre, Cuenca de Campos, 2011. p.47- 56.
- Coll., « Iglesia de Mongua des las Monjas (Colombia). Recuperación histórica » sous la direction de: Almanasa, Bernal, Gutiérrez, actes du IIIe Congrès international du Barroque Américain, du 8 au 12 octobre 2001, Séville, Université Pablo de Olavide, 2001.
- M. Cottaz, « L'itinéraire colombien », dans : *Valeurs actuelles*, 29 décembre 1975.
- F. Cuenca Boy, « Teoría y práctica de la ley. Apuntes sobre tres jutistas indianos », dans: *Cuadernos de Historia del Derecho*, n°13, Université Complutense de Madrid, 2006.
- M. Del Vas Mingo, « las ordenanzas de 1573, sus antecedentes y consecuencias », dans : *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 8, Madrid, 1985.
- P. Estrade, « Concepto de América Latina », dans: *Rábala*, n°13, 1994, p.79- 82.
- D. Fernandez, « Un miracle brésilien », dans : *Le Nouvel observateur*, n° 1828, 16 novembre 1999.
- J.A. Gamboa, « La encomienda y las sociedades indígenas del Nuevo Reino de Granada: El caso de la provincia de Pamplona (1549- 1650) », dans: *Revista de Indias*, vol. LXIV, n°232, p.749- 770.
- M. García Saiz, « Historia de un intento fallido : la Academia madrileña para pensionados mexicanos », dans : *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, Museo de América, 1987, vol. 2.
- L. Gila et al., « Ignacio García de Ascuha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano- bogotano (1580- 1629). Aproximación a su vida y obra » , dans: *Anales del Museo de América*, n°19, 2011, p. 68- 100.
- H. Grenni, « Las Leyes de Indias: un intento por considerar a los indígenas como personas con derechos », dans: *Teoría y praxis*, n°4, San Salvador, 2004, n.p.
- M. Herrera Angel, « Transición, entre el ordenamiento territorial prehispánico y el colonial en la Nueva Granada », dans: *Historia crítica*, n°32, 2006, p. 118- 152.
Disponible en ligne: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81103206>
- G. Kubler, « Période, style et signification dans l'art américain ancien », dans : *Revue de l'art*, n°9, Paris, Flammarion, 1970.
- J.F. Lasnier, « Baroque serein en Equateur », dans : *Le Journal des Arts*, n°86, 2 juillet 1999.
- C. Laurière, « Paul Rivet (1876- 1958), Le savant et le politique », dans : *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2007.
- A. Lemistre « Les origines du Requerimiento », dans: *Mélanges de la Casa de Velasquez*, t.6, 1990.
- J. Mesa, T. Gisbert, « La arquitectura jesuítica española en Bogotá y Quito », dans : *BICHE*, n° 23, Caracas, 1978.
- G.I. Ospina Sánchez, « La política internacional de la Gran Colombia: sus negociaciones con España », dans: *Quinto centenario*, n° 14, 1988.
- E.Palm, « Estilo y época en el arte colonial », *AIAA*, n° II, 1949.
- A.E. Pérez Sánchez, « La Academia de 1603 y sus fundadores », dans: *BSAA*, t. 48, Valladolid, 1982.
- V. Quinche Ramírez, « La crítica de arte en Colombia: los primeros años », dans: *Historia Crítica*, n° 32, Bogota, 2010.
- Rivera, Muñoz, « Caracterización estructural de materiales de sistemas constructivos en tierra : El adobe », dans: *Revista internacional de desastres naturales, accidentes e infraestructura civil*, n°5(2), 2005.
- P. Rivet, « L'art et la civilisation dans l'ancien Mexique », dans : *La revue des arts*, n°2, 1952.
- P. Rodriguez Silva, « Présentation », *Apuntes*, n°1, novembre 1967, n.p.
- V. Romero, « Du nominal "latin" pour l'Autre Amérique. Notes sur la naissance et le sens du nom "Amérique latine" autour des années 1850 », dans : *Histoire et Sociétés de l'Amérique latine*, n°7, premier semestre 1998.
- J.B. Ruiz Rivera, *Encomienda* y Mita en Nueva Granada en el siglo XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1975.
- Y. Saint- Geours, « L'Amérique latine est le laboratoire du monde », dans : *l'Histoire : Amérique latine les brûlures d'un continent*, juillet- aout 2007.
- J. Salcedo Salcedo, « Conservación y restauración de los templos neogranadinos y su adaptación a la liturgia actual », dans: *Apuntes*, n°7, 1972.
- J. Salcedo Salcedo, « Memoria de la restauración (primera parte) », dans: *Apuntes*, n°12, 1976.
- J. Salcedo Salcedo, « Carlos Arbelaiz Camacho », *Apuntes*, n° 16, 1980.
- A. San Cristobal, « La controversia de los aportes europeos en la Arquitectura Virreinal Peruana », *Anales del Museo de América*, n°8, 2000.
- P. Santofimio Ortiz, « Don Bartolomé Lobo Guerrero, tercer arzobispo del Nuevo Reino de Granada (1599- 1609), y el proceso de cristianización en la alta Colonia », dans: *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol 38, n°1, Bogota, 2011.

- D. Schávelzon, « Bio- bibliografía de Mario Buschiazso », *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, n° 141, juillet 1988.
- S. Sebastián, « La huella de los tratados », dans: *El arte iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Summa Artis t. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985.
- S. Sebastián, « La importancia de los grabados en la cultura nogranadina », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n°3, vol.2, Bogota, 1965.
- S. Sebastián, « La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica », *BICHE*, 1967.
- M. Soria, « Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas », *AIAA*, n° 5, 1952.
- J. Torre Revello, « Obras de arte enviadas al Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII », *AIAA*, n°1, Buenos Aires, 1948.
- M. Tovar Gonzales (dir.), *Guía general. Tesoros documentales. Archivo General de la Nación*, Bogota, AGN, 1996.
- M. Uribe Sánchez, « Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia: 1935- 1957 », *Historia crítica*, n°28, Bogota, 2005.
- J. Viloria de la Hoz, « Santa Marta : Ciudad tairona, colonial y republicana », dans : *Credencial Historia*, Bogota, n° 223, 2008.

Catalogues d'exposition

- *Acuarelas y dibujos de Herny Price para la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*, Catalogue d'exposition, Casa de la moneda, Bogota, 2007.
- *Art mexicain du précolombien à nos jours*, catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1952.
- *Baroque du Paraguay*, catalogue d'exposition, Musée – Galerie de la Seita, Paris, 1995.
- *Brésil baroque entre ciel et terre*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1999.
- *Figures d'extase, art baroque en Colombie*, catalogue d'exposition, Hôtel de la Monnaie, Paris, 1997.
- *L'art Colombien à travers les siècles*, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1975.
- *La grâce baroque chefs- d'œuvre de l'école de Quito*, catalogue d'exposition, Musée du Château des ducs de Bretagne/Maison de l'Amérique latine, Paris, Nantes, 2000.
- *Le retour des anges. Baroque des cimes en Bolivie*, catalogue d'exposition, Chapelle de la Sorbonne, Paris, 1996.
- *Richesses de l'Equateur*, art précolombien et colonial, catalogue d'exposition, Petit Palais, Paris, 1973.
- *Exposition d'art américain- latin*, guide de l'exposition, Musée Galliera / Académie internationale de Beaux-Arts, Paris, 1924.
- *Planète métisse*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du quai Branly/Actes Sud, 2008.

Travaux universitaires

- L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *L'empreinte : Caractère de l'art de la Nouvelle Grenade*, Master 2 d'Histoire de l'Art, Paris, Université Paris I Panthéon- Sorbonne, septembre 2007
- L. Arango Liévano, sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, *La Chapelle de Notre Dame du Rosaire. Eglise de Saint Dominique, Tunja- Boyacá, Colombie*, Master 1 d'Histoire de l'Art, Paris, Université Paris I Panthéon- Sorbonne, septembre 2006.

Glossaire

Pour ce lexique nous avons consulté les ouvrages suivants sauf mention du contraire :

- P. Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- B. Lavallé, *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*, Paris, Belin, 1963.
- A. Molinié-Bertrand, *Vocabulaire de l'Amérique Espagnole*, Paris, Armand Colin, 1996.

Audience/Audiencia

Organe administratif chargé de la pacification du territoire et tribunal suprême de justice. Chaque vice-royaume est subdivisé en Audiencias, détentrices du sceau royal et composées de quatre *oidores** ou magistrats chargés, en cas de conflit, d'entendre les différentes parties et de dicter une sentence. Le territoire concerné par la Colombie actuelle dépendait en grande partie de l'Audiencia de Santafé dont l'autorité arrivait jusqu'à Cali. Les villes du Sud, comme Pasto ou Popayán, dépendaient quant à elles de l'Audience de Quito.

Bareque

Système de construction d'habitations amérindiennes construites à partir de longues branches et de terre.

Cabildo

Organe représentatif de la communauté. Il se chargeait d'administrer les villes et, dans les régions très éloignées, il agissait comme représentant du roi. Pour faire partie du Cabildo on devait être *voisin* ou *encomendero*. Le Cabildo était formé par deux maires, six régisseurs, un secrétaire et un procureur, qui devaient s'occuper de l'administration locale, de la propreté et de l'apparat, de la santé publique ainsi que des affaires judiciaires et politiques.

Capitanía general

Division administrative créée au XVIII^e siècle pour les territoires qui devaient être administrés par voie militaire (zones d'Indiens rebelles au Chili ou zones de frontières, au Venezuela par exemple).

Capitulaciones

Contrats « par lesquels la Couronne chargeait un particulier, moyennant rétribution à négocier, de la réalisation d'une mission d'intérêt général »⁸³⁶. Ces contrats, qui existaient lors de la découverte de l'Amérique, formalisaient les accords passés entre le roi et les découvreurs ou conquérants,

« au terme desquels le premier nommé accordait à l'autre partie une série négociée d'avantages variables, et souvent substantiels, sur les régions éventuellement conquises et les revenus que l'on pourrait en tirer. »⁸³⁷

Corregidor

Administrateur colonial nommé par le roi pour une période de trois à cinq ans. Le *Corregidor de Españoles* avait sous sa juridiction des villes alors que le *Corregidor de Indios* administrait les villages d'Indiens.

Criollo

Européen né en Amérique.

Encomendero

Titulaire d'une *encomienda**.

Encomienda

Figure juridique née en 1503. Elle désignait une communauté indienne confiée à un conquistador ou à ses descendants qui devenaient alors *encomenderos**. Les indigènes devaient travailler la terre ou extraire des minerais dans les mines et payer un tribut à l'*encomendero* qui, en échange, devait les protéger, les instruire et assurer leur évangélisation.

Escribano

Officier ministériel qui exerçait à la fois les fonctions de notaire et d'huissier.

Gobernación

« Gouvernement » en espagnol. Premier système de division politico-administrative du Nouveau Monde.

Guaquería

Fouille informelle des *huacas*, sépultures précolombiennes, à des fins exclusivement lucratives. Ces fouilles sont faites par des pilliers de tombes désignés sous le nom de *guaqueros*.

⁸³⁶ L. Benat et B. Lavallé, *L'Amérique de Charles V*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p.53.

⁸³⁷ *Ibid.*

Lomo cerrado

Technique qui consiste à couvrir une charpente en posant l'ensemble de tuiles creuses ou romaines sur un mortier compatible avec la terre cuite.

Oidor

Juge de l'Audience*.

Reducciones

« Réductions » en Espagnol. Concentration des Indiens en villages afin de les catéchiser et de leur apprendre les mœurs chrétiennes.

Repartimiento

« Partage » en espagnol. Modalité d'encomienda*.

Soportal

Selon Esteban de Terres y Pando, « pièce d'entrée à une maison qui en règle générale est couverte par la partie supérieure ». La traduction française donnée par Terreros Y Pando est « espèce de vestibule »⁸³⁸.

Tapia

Mur de pisé, pan de mur fabriqué avec un matériau à base de terre par moulage dans des encaissements mobiles. C'est également une mesure de superficie qui varie entre 50 pieds carrés et 18 pieds carrés.

Tierce

Ancienne unité de mesure espagnole désignant un tiers de verge.

Trapiche

Mot espagnol désignant un moulin pour extraire les sucs de la canne à sucre ou de l'olive et, par extension, roue dentée utilisée dans le broyage des minerais.

Tunjo

Figurines représentant des divinités précolombiennes.

Viajes Menores

« Voyages Mineurs ». Voyages ayant succédé aux explorations réalisées par Christophe Colomb.

Vice-royauté, vice-royaume, vice-roi

Division administrative et territoriale qui avait sous sa charge les *capitanías** et présidences. A la tête de cette institution se trouvait le vice-roi qui agissait au nom de la Couronne.

Vide

Dans les cahiers des charges, adjectif qui désigne un intervalle donné, compris entre deux murs, sans tenir compte de l'épaisseur de ces derniers.

Visita, visite

Il s'agit d'inspections réalisées par les représentants du roi. Le type de visite, ainsi que le choix du fonctionnaire qui doit la réaliser, dépend des objectifs fixés auparavant. Par exemple, les visites générales, étaient réalisées par les visiteurs ecclésiastiques dans le but d'extirper l'idolâtrie.

Visitador

Juge de l'Audience* ou membre de l'Eglise désigné pour réaliser les visites.

Zipa

Chef suprême d'une fédération de caciques constituant une forme d'état.

⁸³⁸ E. de Terreros Y Pando, « Soportal » dans : Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes, 1786.

ANNEXES

ANNEXE 1

Traduction de la cartouche figurant sur le document : Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1767⁸³⁹.

Localisation : AGI, MP. Panama, 176.

Provenance : AGI, Santafé 1188, n.p. Compte-Rendu de l'avancement du chantier de la cathédrale de Santa Marta, Joaquín Joseph de Robles, Santa Marta, 12 juin 1767.

Plan, vues et profils⁸⁴⁰ de la Sainte Eglise cathédrale qui est en train de se construire dans la Ville de Santa Marta qui fait partie de la terre-ferme occidentale de l'Amérique méridionale et en exécution de la Cédule Royale donnée à San Lorenzo le 31 Octobre de l'année 1753. A ce jour, la construction est dirigée (à la demande du Révérend Evêque et Gouverneur intérimaire de celle ville) par le soussigné Lieutenant de l'infanterie et Ingénieur Dessinateur des Armées Royales, Places et Frontières de sa Magesté (que Dieu le garde), qui à cette fin est venu de la Place de Carthagène suite à l'ordre donnée par le Vice-roi et Capitaine Général de ce Nouveau Royaume de Grenade, assujetti aux ornements et aux proportions les plus prudents et économiques afin d'éviter des dépenses superflues tel que le stipule ladite Cédule Royale. Le coût total de cette construction s'élève à cinquante-neuf-mille-huit-cent-cinquante-neuf pesos de cette monnaie plus ou moins.

Notes

Tout ce qui est montré sur le plan fig. 1^a lavé en jaune clair et délimité par des points noirs, dénote la consistance des fondations posées sur des pilotages de pieux de bois de cœur, car nous avons trouvé à quatre verges de profondeur le niveau de la marée basse et encore le sol sableux que l'on a rendu plus solide avec le pilotage dont nous avons déjà parlé. Et ce qui est lavé en jaune foncé délimité par des lignes noires dénote l'ouvrage Supérieur⁸⁴¹ que l'on doit charger sur ces parties en précisant que le Presbyterium, Croisées et Coupole, doivent se construire de voutes Royales⁸⁴² de même que les voutes des tours et de la partie antérieure.

De même nous précisons que dans ce Plan Duplicata, nous avons trouvé convenable d'allonger tout le corps de cette cathédrale d'une longueur de deux arcs supplémentaires devant être occupée par le bas-cœur, celui-ci embarrassait [dans la version antérieure] l'entrée des fidèles du fait que les [parties] vides sous les tours doivent servir, le premier pour un baptistère et le second pour la montée vers les tours, car nous n'avons pas pu construire sur une des ailes [de l'édifice] car cela aurait pris beaucoup d'espace sur la Calle Real. Nous avons donc mesuré la proportion du temple à partir du point R fig. 1^a et formé un portique⁸⁴³ dans l'espace vide qui sépare les deux tours pour enchaîner de par cette partie, tout le corps de l'église, qui doit supporter la poussée des armatures et des charpentes, de tremblements de terre et des forts ouragans, de sorte que l'édifice sera perpétuel, enchaîné d'un côté par les tours et de l'autre par les croisées de Voûtes royales. Santa Marta, le 2 Mars à 1767 années.

Duplicata [souligné]

[signature]

Echelle de 25 verges castillanes pour le Plan et les Profils.

⁸³⁹ Cf. [ill. 5c]

⁸⁴⁰ Ndt : Il s'agit de coupes

⁸⁴¹ Ndt : Il s'agit du deuxième niveau de bâtiment.

⁸⁴² Ndt : Les voutes et la coupole reposeront sur des pendentifs.

⁸⁴³ Ndt : Il s'agit d'un vestibule délimité par une tour dans-œuvre à chacun de ces côtés et formant les massif antérieur de l'église.

ANNEXE 2

Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1778.⁸⁴⁴

Localisation : AGI, MP. Panama, 256.

Provenance : AGI, Santafé 1194, n.p. Compte-Rendu de l'état du chantier de la cathédrale de Santa Marta, Antonio Narvaez y la Torre, Santa Marta, 12 juin 1778.

Plan, profils⁸⁴⁵ et semi-vue de la façade principale de l'Eglise cathédrale que l'on tente de construire dans la Ville de Santa Marta le 10 Novembre 1765.

Explication [souligné]

Fig. 1a : Plan de ladite Eglise.

Fig. 2a : Profil ou section intérieure de la nef principale, croisée et Presbyterium, avec son avant-sacristie, coupé par les points 1,2,3 de la figure 1a.

Fig. 3a : Semi-vue de la façade principale vue par la ligne 7,8. Du plan fig.1a. Avec le semi-profil coupé par les points 5,6 du plan fig. 1a dans laquelle se manifestent les hauteurs de la nef principale et de la petite.

Echelle de 25 verges castillanes pour le Plan et pour le reste.

C'est une copie exacte du plan qui se trouve dans les Archives de la Direction d'Ingénieurs de Carthagène, dessiné par l'Ingénieur Assistant Don Juan Cayetano Chacón qui, de cette place, est venu pour s'occuper de la construction de cette église.

Santa Marta, le 29 Août 1778.

[Signature]

⁸⁴⁴ Cf. [ill. 5d]

⁸⁴⁵ Ndt : Il s'agit de coupes

ANNEXE 3

Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, *Plan et coupe de la nouvelle église cathédrale de Santa Marta dont la construction est paralysée*, 1778.⁸⁴⁶

Localisation : AGI, MP. Panama, 257.

Provenance : AGI, Santafé 1194, n.p. Compte-Rendu de l'état du chantier de la cathédrale de Santa Marta, Antonio Narvaez y la Torre, Santa Marta, 12 juin 1778.

Plan, profil⁸⁴⁷ de la nouvelle l'Eglise Cathédrale que l'on a commencé dans la Ville, et dont la construction est paralysée. Tirés de l'Ouvrage lui-même, ces dessins montrent sa forme et son état actuels ainsi que l'extension et l'augmentation que l'on note dans ledit ouvrage confronté avec le Plan ci-joint (copié à partir de celui qui se trouve dans les Archives de la Direction d'Ingénieurs de Carthagène, dessiné par l'Ingénieur Assistant Don Juan Cayetano Chacón qui, de cette place, est venu pour s'occuper de la construction de cette église) qui est le seul que l'on a pu trouver et que l'on croît être celui du Projet primitif que Votre Majesté a daigné approuver.

Profil coupé par les lignes 1,2 du Plan.

[Partie inférieure du document]

Santa Marta, le 29 Août 1778.

[Signature]

Echelle de 50 verges castillanes.

⁸⁴⁶ Cf. [ill. 5g]

⁸⁴⁷ Ndt : Il s'agit de coupes

ANNEXE 4

Traduction de la cartouche figurant sur le document : Domingo Esquiaqui, Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée, 1787.⁸⁴⁸

Localisation : AGI, MP. Panama, 265.

Provenance : AGI, Santafé 920, n.p. Dossier pour la reconstruction de l'église de Sant Dominique de Santafé, Santafé, 15 juin 1787.

[Sur le plan, à gauche de l'élévation] Profil⁸⁴⁹ coupé par la ligne ABCD

[Sur le plan, en dessous de l'élévation figurent deux échelles : la première exprimée en toises et la seconde en verges]

[Cartouche] Plan et Profil Géométrique de l'Eglise de Notre Père Saint Dominique qui est en ruines suite au tremblement de terre survenu le 12 Juillet 1785 dans cette Ville de Santafé de Bogota. La couleur jaune met en évidence les parties de l'Eglise et des murs inutiles dissociés des autres ; et les parties en rouge mettent en évidence les parties qui encore utiles suite à l'expertise exécutée en vue d'une reconstruction. De même, on présente le Calcul qui suit et qui concerne seulement la maçonnerie et la Charpenterie selon leurs valeurs légitimes :

A Chapelle majeure

B Notre-Dame du Rosaire

C *Idem.* Saint Michel

D *Idem.* Notre-Dame des Douleurs

E *Idem.* Notre-Père Saint Dominique

F *Idem.* Saint Thomas

G *Idem.* Saint Vincent

H *Idem.* de l'Enfant Dieu

L *Idem.* Saint Tose

M *Idem.* Sainte Rose

N *Idem.* Saint Gaëtan

O *Idem.* Saint Ursule

P *Idem.* Ascension

Q *Idem.* des Naturels

R *Idem.* Saint Antoine

Z *Idem.* Sant Jean Nepomucène

S *Idem.* des Ames

T *Idem.* Saint Hyacinthe

Y *Idem.* Saint Digmas

V *Idem.* du Christ

X *Idem.* de la Conception

AA *Idem.* de Milice

BB *Idem.* Chiquinquirá

CC *Idem.* Sainte Gertrude

DD *Idem.* Saint François de Paul

EE *Idem.* Notre-Dame de Bethlehem

FF *Idem.* Notre-Dame de la Santé

GG *Idem.* Notre Père Saint Dominique Soriano

HH Chapelle de Roque Arnados.

Calcul, stéréotomie, et devis de l'Eglise et d'une partie du cloître du Couvent, que l'on classe par catégories avec leurs valeurs calculées avec prudence.

⁸⁴⁸ Cf. [ill. 10c]

⁸⁴⁹ Il s'agit d'une coupe.

Maçonnerie

Pour les fondations abimées : pour 40.000 pieds cubiques du pied du Roi qui correspondent à 2352^{3136/5832} verges cubiques de Castille, et en pesos 49421.

Pour les murs sur les fondations : pour 140052 cubiques qui correspondent à 8236^{5484/5832} verges cubiques et en pesos 49421.

Travaux de bois et de fer

Tout le coût du bois et de sa manufacture jusqu'à leur installation dans les [illisible] :

Pour l'armature des la charpente et celle du cloître, coût des tirants, corbeaux, poutres, et tout ce dont on a besoin pour le cœur jusqu'à son achèvement, avec le coût des tuiles, et du fer 12099 pesos.

Pour des dépenses imprévues 800 pesos

Total : 71730

Résulte des calculs qui précèdent que selon ce devis les coût total de l'ouvrage s'élève à soixante-onze-mille- sept-cent-trente pesos. Santa Fé de Bogota, le 15 Juin 1787.

[Signature]

ANNEXE 5

Traduction du document : AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 87-91r. Inventaire des biens qu'appartenaient à la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.

f.87r.

Dans le village de Manaure ou Pauto, à deux jours du mois d'octobre de 1767 années, moi Don Francisco Dominguez de Tejada, gouverneur de haute justice, *corregidor** de cette province de Santiago des Atalayas, plaines du Casanare, et juge de cette région pour l'expulsion des religieux de l'ordre de la Compagnie de Jésus, à laquelle Sa Magesté, dans tous ses domaines a ordonné de procéder, en vertu du décret que j'ai dicté à cette date et qui figure sur la page vingt du premier cahier.

f.87v.

En exécution de l'expulsion desdits religieux de cette province, et avec l'assistance de Fra Custodio García, Observant de l'ordre du seigneur François, curé du village nommé à la place et en présence de témoins qui signeront en absence d'*escribano**, j'ai dressé l'inventaire suivant des biens qui appartenaient au père Manuel del Castillo, religieux de ladite Compagnie qui était le curé dudit village, et à la Compagnie elle-même en particulier.

Item – douze tomes de l'Histoire de Dieu *In-quarto*.

Item – une Bible *in-quarto* vieille.

f.88r.

Item – un calendrier perpétuel en latin *in-quarto*, déjà vieux.

Item – un tome *in-quarto* concernant le patronage de Notre-Dame.

Item – un semanier de la Semaine Sainte, très vieux.

Item – un *Montenegro parrocho de Indios*⁸⁵⁰, *in folio* déjà vieux.

Item – un tome *in folio* relié avec une couverture rigide des œuvres de Ludovico Bertonio en langue romane, déjà vieux.

Item – six tomes *in folio* reliés avec une couverture rigide de Cornelius a Lapide, vieux.

Item – un tome *in folio* relié avec une couverture rigide, vieux, avec des sermons.

Item – un tome *in folio* du père Luis de Alcazar sur

f.88v.

l'apocalypse.⁸⁵¹

Item – huit tomes *in-quarto* très vieux, avec des socles, avec des feuilles manquantes. Son auteur est Fra Diego Nisseno et traite de plusieurs sujets.

Item – trois tomes *in folio*, vieux, *Varones ilustres de la Compañia de Jesus*, du père Casani.⁸⁵²

Item – vingt-sept tomes *in-quarto* attaqués par les termites, traitant sur plusieurs sujets de prédication et de morale dont les auteurs ne figurent pas car à plusieurs de ces ouvrages leur manque le début.

⁸⁵⁰ Ndt : L'ouvrage dont il est fait référence est : A. de Peña Montenegro, *Itinerario para párrocos de Indios*, Madrid, 1668.

⁸⁵¹ Ndt : L'ouvrage dont il est fait référence est : L. de Alcazar, *Vestigatio arcani sensus in Apocalypsi*, Anvers, 1614.

⁸⁵² Ndt : L'ouvrage dont il est fait référence est : J. Cassani, *Varones ilustres de la Compañia de Jesus Escual militar de forificacion Tratado de la naturaleza y origen de los cometas*, Madrid, 1737.

Item – seize tomes *in-folio*, tous très vieux.

f.89r.

sans reliure, quelques feuilles manquantes, de plusieurs auteurs et sur des sujets de prédication, de morale et de jurisprudence, mais ils ont été attaqués par les termites.

Item – un tome *in-folio* sans reliure qui contient des concordances entre l’Ancien et le Nouveau Testament.

Item – quinze tomes [illisible] tous très vieux, sans reliure, quelques feuilles manquantes de plusieurs auteurs sur plusieurs sujets.

Item – un lot avec des parties de plusieurs livres, quelques-uns *in-folio*, d’autres *in-quarto*. Des choses inutiles.

Item – un pilon de mortier avec son

f.89v.

manche en en cuivre. Il pèse à peu près six livres.

Item – quatre coupes en verre.

Item – deux chiffons pour les mains, trois serviettes et une nappe en toile très vieille.

Item – une arche en bois avec sa serrure.

Item – une peinture d’une vénérable religieuse.

Item – deux assiettes en étain, vieilles.

Item – une cuillère et une fourchette en cuivre jaune.

Item – un bocal en verre fin, de taille moyenne pour conserver l’aji⁸⁵³.

Item – seize livres de [illisible] noire.

Item – une romane ordinaire.⁸⁵⁴

f.90r.

Item – deux jeux de bocaux noirs vides, le plus grand de quinze bocaux et l’autre de douze.

Item – dix-sept tierces de coton de trois arrobas chacune.

Item – un sac de sel avec dix arrobes.

Item – un bocal en plomb avec du tabac en poudre.

Item – un chaudron en cuivre battu.

Item – un budare⁸⁵⁵ en fer.

Item – deux cocos pour boire le chocolat avec pied et anses en cuivre.

Avec cela et n’ayant

f.90v.

plus de biens à inventorier parmi ceux qui appartenaient au père Manuel del Castillo, religieux de la Compagnie de Jésus, qui a été le curé de ce village, ni parmi ceux qui appartiennent à la Compagnie en particulier, j’ai conclu cet acte. Lequel acte a été précédé d’un examen que j’ai fait avec les Indigènes pour savoir quels étaient les biens qui appartenaient audit père et à sa religion. Suite aux questions que j’ai posées aux Indiens, sur où pouvaient se trouver les biens que le père avait, ils ont répondu

⁸⁵³ Ndt : Aji : sauce à base de piments.

⁸⁵⁴ Ndt : Balance romane, instrument de mesure de masse.

⁸⁵⁵ Ndt : Instrument en fer utilisé en Amérique pour cuire les galettes de maïs.

f.91r.

que les toiles, machettes et haches, il les avait distribuées parmi eux-mêmes, qu'ils ne savaient pas s'il avait d'autres biens. Et pour attester tout cela, signent avec moi le père Fray Custodio García, Don Vicente Pelayo de León, Don José Daza, et le père Custodio Velila, qui ont été présents. Auxdits jours, mois et années.

[signatures]

ANNEXE 6

AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 95-104r. Inventaire des biens qu'appartenaient à l'église de la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.

f. 95r.

Dans le village de Manaure ou Pauto, à deux jours du mois d'octobre de 1767, moi Don Francisco Dominguez de Tejada, gouverneur de haute justice, *corregidor** de cette province de Santiago des Atalayas, plaines du Casanare, et juge de cette région pour l'expulsion des religieux de l'ordre de la Compagnie de Jésus,

f. 95v.

à laquelle Sa Majesté, dans tous ses domaines a ordonné de procéder, en vertu du décret que j'ai dicté à cette date et qui figure sur la page vingt du premier cahier.

En exécution de l'expulsion desdits religieux de cette province j'ai dressé l'inventaire des biens qui appartenaient à l'église et aux confréries de ce village en particulier, pour les donner au père Fra Custodio Garcia de l'ordre de Saint François, curé dudit village nommé à la place du Jésuite expulsé le père Manuel de Castillo avec l'assistance formelle

f.96r.

dudit Fra Custodio Garcia, du sacristain du village et des témoins qui signeront, on a commencé l'inventaire qui est celui qui suit :

Tout d'abord, on met dans l'inventaire une église, neuve, en maçonnerie, mur de pisé, brique et tuile, avec des arcs, avec deux sacristies des mêmes matériaux, baptistère, quatre chapelles aux angles de la place, et une maison pour y déposer les ustensiles de l'église, des mêmes matériaux que cette dernière. Dans l'église, un cœur en bois, des balustres tournés dans la sacristie et dans les chapelles. Les portes

f.96v.

sont de la même facture que les fenêtres toutes neuves et exquises.

Item – dans l'église, deux piles d'eau bénite faite de grosses pierres avec leurs pieds du même matériau, et une autre pile, plus grande, dans le baptistère.

Item – vingt-trois grands bancs pour s'asseoir, en bois taillé, avec un dossier et traversin de balustres tournés.

Item – une chaire à prêcher avec son abat-voix, de bois de taillé, des escaliers de balustres tournés, finitions en plâtre et bol.

Item – deux grands confessionnaux de bois, taillés comme la

f.97r.

chaire, finitions en bol et plâtre .

Item – vingt-deux candélabres en bois tourné, chacun avec quatre grandes bougies.

Item – gros prie-Dieu en bois tourné.

Item – dans le corps de l'église, quatre retables en bois, d'une seul corps, avec des colonnes et des tailles. Deux d'entre eux sont dorés finitions en plâtre, et les autres avec des finitions en bol et plâtre. Un des retables dorés avec un calvaire composé du Christ, de Notre-Dame et de la Madeleine, figures de très bonne carnation, Notre-Dame et la Madeleine habillées en taffetas uni, et tout le calvaire couvert avec

f.97v.

un voile de lustrine violette.

[Illisible]

Dans l'autel doré, une image habillée de la conception de la très sainte Marie et un saint Christ en bois, avec sa carnation, et le voile qui couvre ladite image est bleu uni.

Les deux autres retables sont de Notre-Dame de l'assomption et de Sainte Barbe cette dernière en peinture sur toile et l'autre en bois

f.98r.

avec sa carnation. Et sur chaque retable un petit Christ fait de bronze.

Item – un retable principal de trois travées fait de bois avec des colonnes et des tailles du même matériau entièrement doré et vermillon, et du même matériau le tabernacle pour occulter Notre-Seigneur et le révéler.

Item – dans le même maître-autel une grande niche avec sa fenêtre et ses verrières, et à l'intérieur Notre-Dame des douleurs, assise sur un trône en bois doré et vermillon et toute la niche habillée de tailles en bois doré

f.98v.

comme l'autel. Notre-Dame est habillée de avec un tissu de soie violet, avec son diadème, son cœur, et des épées en argent.

Item – sur ledit retable majeur, neuf peintures sur toile de plusieurs saints dans leurs niches.

Item – sur le même autel trois peintures de taille moyenne de Notre-Dame et le cœur de Jésus.

Item – le retable est couronné d'une petite image en relief de Notre-Dame de la conception.

Item – sur ledit autel majeur, une croix en argent, de taille moyenne et dix candélabres en bois

f.99r.

tourné.

Item – cinq antependiums en toile, peints avec leurs châssis en bois.

Item – quatre autres antependiums du même matériau devant quatre autels sur le corps de l'église.

Item – trois grandes lampes en argent.

Item – deux chandeliers et une croix haute en argent repoussé.

Item – deux verres en argent qui viennent avec lesdites lampes.

Item – un seau à eau bénite avec son goupillon en argent.

Item – une grande coupe en argent pour donner de l'eau à ceux qui font la communion.

Item – un encensoir, une navette et une petite cuillère, tout en argent.

f.99v.

Item – un ciboire avec son couvercle en argent.

Item – quatre burettes et deux plateaux en argent.

Item – deux cuillères en argent.

Item – deux calices, deux patènes et une cuillère en argent.

Item – une pyxide en argent.

Item – un ostensor de taille moyenne en argent.

Item – trois ampoules en argent pour les saintes huiles.

Item – trois autres en verre.

Item – trois clochettes pour

f.100r.

l'autel, en bronze.

Item – un fer pour faire les hosties.

Item – huit petites croix, six en fer et deux en métal.

Item – un petit plat en étain.

Item – deux formes pour couper les hosties.

Item – deux boîtes en écaille de tortue pour y déposer les purificateurs.

Item – deux chandeliers et une croix haute en bois.

Item – trois fauteuils d'autel avec siège et dossier en tissus de Damas.

Item – [Illisible]

f.100v.

Item – [Illisible]

Item – quatorze chasubles avec manipules, étoles et corporaux et le voile du calice. Ils ont tous servi, une partie d'entre elles sont noires d'autres blanches et vertes. L'une est en brocart blanc et les autres en taffetas

Item – trois chapes de cœur, l'une noire en taffetas, une autre couleur chair, et l'autre chair et blanche.

Item – dix antependiums, les uns en soie, autres en toile estampée, et les autres brodés avec des fils de laine sur de la toile de Bretagne.

Item – un manteau triple, noir, pour Notre-Dame de

f.101r.

l'autel majeur.

Item – une tunique en taffetas noir, pour la même image de Notre-Dame des douleurs.

Item – un tapis peint ou estampé.

Item – cinq [Illisible] en taffetas les unes et les autres de [Illisible].

Item – un vieux voile de taffetas bleu.

Item – quatre fauteuils de cérémonie en soie de Damas jaune.

f.101v.

Item – un pavillon en taffetas blanc et cramoisi qui sert à emmener Notre-Seigneur chez les malades.

Item – un manche de croix en soie persane cramoisie et blanche avec frange en soie.

Item – une tunique pour Notre-Dame des douleurs en persane mauve et blanche.

Item – une robe en soie bleue et blanche pour Notre-Dame de la conception.

Item – dix colliers ras-le-cou pour ladite Notre-Dame

f.102r.

de la conception faits en coraux noirs, perles de rocaille et grenats.

Item – trois paires de bracelets des mêmes matériaux.

Item – sept anneaux ou bagues ordinaires.

Item – un pavillon en velours pour la pyxide.

Item – trois dossiers pour les chaises, en taffetas.

Item – onze nappes pour autel et seize pales.

Item – treize aubes et dix amicts ayant tous servi.

Item – quatre surplis.

Item – treize surplis ordinaires pour les acolytes.

Item – deux étoffes pour la communion.

Item – deux grandes serviettes en toile.

Item – quatorze corporaux.

f.102v.

Item – vingt-et-un purificateurs.

Item – neuf *cornualtares*⁸⁵⁶.

Item – une chemise, une étoffe, une toque pour Notre-Dame des douleurs.

Item – deux capuches pour les enfants lors du baptême.

Item – huit, je veux dire, dix *cingula*⁸⁵⁷.

⁸⁵⁶ Ndt : Tissus en lin destiné à pour couvrir les coins de l'autel.

⁸⁵⁷ Ndt : Cordon qui sert à fixer les parements liturgiques à la taille.

Item – trois missels.
Item – deux manuels.
Item – un diurnal, vieux.
Item – douze [illisible] chair et bleues, pour les acolytes.
Item – un parasol en taffetas cramoisi pour administrer.
Item – cinq vieilles couvertures en coton.
Item – deux coussins en laine.
Item – deux barrettes.
Item – deux lanternes en feuille de métal.

f.103r.

Item – vingt peintures de plusieurs saints, grandes et petites toutes avec leurs cadres.
Item – soixante-six estampes sur papier, petites et grandes, avec leurs petits cadres.
Item – un tabernacle en bois peint et doré.
Item – un saint Christ en bois, avec carnation.
Item – un grand coffre, pour les ornements, avec six navettes.
Item – deux boîtes pour crèche, avec le mystère.
Item – un siège avec son coffre.
Item – quatre tables.
Item – un aquamanile en pierre dans la sacristie.
Item – une tombe, deux cercueils et armatures pour tumuli, toutes les pièces

f.103v.

au complet.
Item – deux étoffes noires.
Item – une petite roue avec sept clochettes, utilisée lorsque Notre-Seigneur se manifeste.
Item – un bureau avec un tiroir, en bois serti avec de l'os.
Item – un siège avec dossier et assise en [illisible], où prend place le *corregidor*.
Item – un orgue de taille moyenne.
Item – une grande harpe.
Item – neuf violons.
Item – une viole.
Item – deux grands violons.
Item – trois ternes de trompette, de trois parties chacun.
Item – une trompette.
Item – un tambour.
Item – seize messes, en papier de musique ou des messes mises en musique, chacune composée de plusieurs feuilles.
Item – des *Veilles* du Corpus, en musique.
Item – une autre de Notre-Dame des douleurs.
Item – une troisième de Notre-Dame de la conception.
Item – deux des apôtres.
Item – neuf flûtes.
Item – quarante chants pour Notre-Seigneur.
Item – deux motets de louange.
Item – [illisible]

f.104r.

Item – un *Vidi aquam*.
Item – vingt-quatre chants pour la conception.

Item – vingt-quatre chants pour Notre-Dame des douleurs.

Item – deux messes pour les âmes.

Item – un grand manuel sur les âmes.

Item – deux petits.

Item – huit *Ave Maria*, cinq chants pour Sant-Ignace, deux danses et les musiques pour les trompettes, deux chants pour Sainte-Barbe.

Item – quatre cloches pour la messe.

Item – une croix en fer avec sa girouette, le premier en feuille de métal et le deuxième sur une pyramide en pierre.

Item – huit manuels d'école.

Item – à l'intérieur des quatre chapelles situées sur les angles de la place (qui est fermée avec des murs de pisé), en plus des grandes portes, quatre autels en bois et taillées avec des peintures. Dans la première [illisible] de saint Marc. Et dans la deuxième, la troisième et la quatrième, de Saint Ignace, Saint François Xavier et Notre-Dame des douleurs, les trois en grandes estampes sur papier.

Item – quatre-vingt-trois estampes sur papier, grandes et petites, avec leurs cadres.

ANNEXE 7

AGN, COLONIA, FI, f.114V-115R. Compte-rendu de l'expertise de l'ancienne église du village de Pacho (Cundinamarca), Manuel Villareal, Pacho (Cundinamarca), 22 juillet 1797.

f. 114v.

Dans le village de San Antonio de Pacho, le 22 juillet 1797, moi Don Manuel de Villareal, vicomte, *corregidor** et plus haute justice dans ces lieux, dans l'exécution des ordres qui m'ont été données dans la communication antécédente, je suis venu accompagné de témoins avec Juan Ignacio Salgado, maître de maçonnerie, et Rafael Martinez, maître charpentier.

Ces derniers, sous le serment qu'ils ont prêté, sont venus et ils ont déclaré : qu'ils ont vu que l'église qu'il y avait, est complètement en ruines et inutile au point qu'il ne reste autre chose que les murs décorés, et presque sur le point de tomber. Que pour cette raison il est nécessaire de la reconstruire depuis ses fondations.

Mais comme le site où se trouve le village est trop humide, et très mal tempéré, car il est attenant à la [illisible], il faut, pour que l'église que l'on doit ériger soit plus solide et commode, [illisible].

En vertu de cela, je suis allé accompagné de Juan José Forero, curé chargé du village, et des *alarifes*, au site que l'on appelle *del altillo*, de l'autre côté de la rivière, qui se trouve sur le *Camino Real* qui va vers La Palma et vers Zipaquirá. Et ayant reconnu le lieu, ils ont dit qu'il était apte à la fabrication d'une église, aussi pour la sécheresse du terrain que pour l'air tempéré, et aussi parce que les Indiens sont du côté de la campagne cela est de grande utilité pour tout le voisinage. Que ce site serait très avantageux et commode pour tout le monde.

En attention à cela, et ayant convenu que l'on installe l'église sur ce site, ils ont fait l'appréciation suivante : Le maître maçon Juan Ignacio Salgado a dit que l'église devait se fabriquer à la chaux et en pierre, parce que l'on peut faire cela assez facilement, et aussi pour que l'église soit plus durable à cause de la multitude d'insectes qui forent et défont les murs de terre, et que sa taille doit être cinquante verges de longueur et neuf

f.115v.

de largeur, avec un baptistère, une sacristie, une chapelle majeure, et deux chapelles de chaque côté, car ces dernières sont utiles et très nécessaires. Il estime selon son savoir, vingt mille trois cents pesos, et cela attentif au fait que dans ce pays on trouve avec facilité de la pierre dure. Cela pour la maçonnerie.

Le maître charpentier Rafael Martinez a dit que l'église doit avoir un cœur dont la taille doit correspondre à celle de l'église, une porte principale, celle de la sacristie, celle du baptistère et celle du cœur, et pour tout cela, avec la charpente, pour laquelle sont nécessaires, des barres, de poutres, des corbeaux, et avec les fenêtres nécessaires au corps de l'église et aux chapelles, et attentif au fait que dans ce pays on trouve facilement du bois, il estime un coût avec les maîtres et les officiers de cinq cents pesos.

Et ainsi, nous avons conclu cette procédure que je signe avec *l'alarife* Juan Ignacio Salgado et à la place de Rafael Martinez qui déclare ne pas savoir signer, et avec des témoins car *l'escribano** est absent.

[Signatures illisibles]

ANNEXE 8

AGI, Santafé 924, f.1-2. Lettre de Fray Mariano Bueno, prêtre franciscain du village de Quibdó (Chocó) au roi Charles IV pour la reconstruction de l'église, Fray Mariano Bueno, Quibdó (Chocó), 18 septembre 1792.⁸⁵⁸

f.1r.

Très puissant Monarque et mon seigneur naturel. Votre humble Fils de Saint François, serviteur du Seigneur de Votre Majesté, prostré aux pieds du Trône royal, empreint d'un vif désir de restaurer en partie le culte de l'Être Suprême, presque défiguré dans cette ville de Quibdó à cause de la notable indécence son église (qui m'a été confiée depuis quelques jours), avec les mêmes voix et avec la même langue que la nécessité m'a apprises, avec cette inébranlable confiance que nous devons tous avoir en notre Auguste Souverain, je supplie humblement votre Majesté pour un remède.

L'Eglise, ma Mère et mon épouse, habillée en lambeaux, et disons-le, Seigneur, sans autre ornement que sa pauvreté, et pis encore en précipitant vers sa ruine matérielle, sans l'espoir d'une réparation imminente, à cause en partie de l'inaction des nôtres, ou encore par le manque de facultés, dans les sanglots les plus éloquents, dresse devant les yeux de Votre Majesté le plus vivant et authentique portrait d'elle-même, seulement en privant la toile de ses couleurs.

Comme depuis toujours, Seigneur, il ne manque pas des enfants dénaturés, indifférents même aux premiers honneurs qu'ils doivent à leur mère, nous voyons dans la plus grande douleur, que loin de lui prêter l'aide qui lui est due, il la laissent tomber, et une fois par terre ne lui donnent pas la main pour qu'elle puisse se lever.

f.1v.

Ceci arrive dans le domaine matériel et se vérifie, dans les mêmes proportions, au niveau moral. Quelle douleur! Qui aurait pu imaginer que dans des cœurs formés par la main de la docilité elle-même il y aurait tant de place pour la sévérité !

De nobles esprits, émules de l'amour caractérisées par la tendresse, héritiers de l'ancienne ferveur, du zèle avec lequel nos parents ont institué le culte du Seigneur. Des hommes, enfin, dont les épaules ont été choisies comme support du temple, s'occupent comme des étrangers du développement de leur Sainte Mère l'Eglise.

Je me faisais cette réflexion et tant d'autres, Seigneur, dans mon coin sombre, donné à ma solitude et noyé en mille perplexités, lorsqu'il m'a semblé entendre une douce voix qui me disait : « *Le Héros Espagnol qui occupe le trône, poussé aujourd'hui plus par la piété chrétienne que par la splendeur humaine, s'obstine à rendre son nom immortel parmi les prêtres et dans le temple.* »

Lorsque je pensais, pauvre homme que je suis, à la splendeur du trône, entre étourdi et étonné je parlais avec moi même et je me disais : « *que dois-je faire ? Faut-il que j'importune l'attention Royale sur une question qui semble incomber les derniers ministres?* » Mais ayant repris mes esprits je continuais à me dire : « *anime, anime cet esprit lâche et sache que le Grand Charles IV, ce nom est tout pour tout le monde comme la Planète du Quatrième jour.* » Oui, Seigneur, Votre Majesté brille au milieu sol Américain comme le Soleil en plein milieu du ciel. Et donc, Père Universel,

⁸⁵⁸ Cf. [ill.10d]

f.2r.

Si l'on n'exprime pas notre douleur face à celui qui peut, et qui veut la soulager, qu'allons-nous faire ? Si je fais à présent cette humble représentation face à Votre Majesté, c'est par le désir ardent que j'ai de voir de mon vivant la reconstruction de la maison de Dieu, car à cela est attachée toute ma gloire, et parce que je sais de toute évidence que les espoirs de celui qui pour une juste cause est venu implorer le secours d'une main aussi puissante, ne se sont jamais vus frustrés.

Il arrive parfois Seigneur, que même cet important objectif qui ne dort jamais dans l'esprit du souverain, s'endorme parfois entre les mains d'un Ministre tiède. Je sais que les Ministres de Votre Majesté sont attachés au vrai culte, Protecteurs de la Religion de la Patrie et de l'Etat, ce sont des hommes choisis enfin pour notre apaisement par un Roi si sage. Mais est-ce suffisant pour m'empêcher de solliciter mon Roi ? Qu'ils soient grands parmi tout ce qui est grand, mais je suis persuadé que solliciter le Roi parce qu'il est mon Roi sans rien demander à ses Ministres, c'est comme solliciter Dieu parce qu'il est Dieu sans rien demander à ses Saints.

Il me semble enfin Seigneur que, depuis cette longue distance, je vois dans le télescope de ma simple foi, l'agréable physionomie de Votre Majesté, annoçant le jour heureux que j'attends. Que Dieu notre Seigneur préserve l'importante vie de Votre Majesté de nombreuses années

f.2v

dont la Monarchie a besoin.

Village de San Francisco de Quibdó, 18 septembre 1792, aux pieds de Votre Catholique et Souveraine Majesté Royale, votre humble et fidèle vassal Fray Mariano Bueno.

[Signature]

Table des illustrations

1. Cartes

1a.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les voyages d'Alonso de Ojeda en 1499 et en 1509.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1b.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant le voyage de Rodrigo de Bastidas en 1502.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1c.

Carte partielle de l'Amérique Centrale indiquant le voyage de Vasco Nuñez de Balboa en 1513.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1d.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les limites de la *Gobernación* de Castilla de Oro en 1513.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1e.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les limites de la Real Audiencia de Panama et des *Gobernaciones* de Santa Marta, Cartagena et Popayán en 1538.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1f.

Carte de la répartition politico-administrative de l'Amérique latine à la fin du XVIII^e siècle.

Auteur : inconnu.

Source : S. Sebastián, *Le Baroque ibéro-américain*, Paris, Seuil, 1991, p. 28.

1g.

Carte des Audiencias de Santafé et Quito au XVII^e siècle.

Auteur : inconnu.

Source : R. Gutierrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde*, Saint Léger Vauban, Zodiaque, 1997, p. 180.

1h.

Carte de la Nouvelle Grenade à la fin du XVIII^e siècle.

Auteur : P. Richet.

J.P. Minaudier, *Histoire de la Colombie de la Conquête à nos jours*, l'Harmattan, Paris, 1992, p.61.

1i.

Carte de la Colombie indiquant les routes des principaux explorateurs.

Auteurs : F. Ribon, L. Arango, 2013.

1j.

Carte de la Colombie indiquant les principales villes coloniales de ce pays.

Auteurs : F. Ribon, L. Arango, 2013.

1k.

Carte de la Colombie indiquant son relief et son hydrographie.

1l.

Carte de la Colombie indiquant sa division administrative.

Auteur : Institut Géographique Augustin Codazzi, 1999.

Source : www.igac.gov.co/igac

2. La Commission Chorographique.

2a.

E. Walhouse Mark, *Mompox*, 1845.

Aquarelle.

17,2 X 25 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark : *Acuarelas*, Bogota, Banco de la República, 1997.

2b.

E. Walhouse Mark, *Ciénaga*, 1843.

Aquarelle.

18 X 25 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark , *Acuarelas*, Bogota, Banco de la República, 1997.

2c.

C. Fernandez, *Eglise de Ocaña où se réunit la Convention Colombie*, 1850.

Aquarelle.

20,2 x 32,6 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : G. Hernandez de Alba, *En busca de un país : La Comisión Corográfica*, Bogota, Carlos Valencia, 1984.

3. La Maison de Juan de Vargas.

3a.

Galerie du patio de la Maison de Juan de Vargas.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 146.

3b.

Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.

Pierre taillée.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 150.

3c.

Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.

Pierre taillée.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 150.

3d.

Vue de la salle principale de la Maison de Juan de Vargas.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3e.

R.Boyvin, L Thiry (d'après) *Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Diane chasserresse*, entre 1550 et 1598.

Estampe.

17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 188.

3f.

Anonyme, *Diane chasserresse*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3g.

R.Boyvin, L Thiry (d'après)

Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Minerve, entre 1550 et 1598.

Estampe.

17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 184.

3h.

Anonyme, *Minerve*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3i.

Juan de Arphe y Villafañe, "Rhinocéros", dans: *De varia conmesuratione para la sculptura y arquitectura*, 1585.

Source : Ressource numérique privée.

3j.

Anonyme, *Rhinocéros*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

4. La Cathédrale de Saint Jacques de Tunja.

4a.

Plaza Mayor de la ville de Tunja, vue sur la façade de l'église de Saint Jacques dans son état original, s.d.

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p. 89.

4b.

Relevé de façade de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.87.

4c.

Plan et coupe de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : inconnu.

Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.781.

4d.

Isométrie de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.88.

4e.

Détail du chapiteau du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

4f.

Palladio, « Chapiteau du Temple de Mars », dans *Quatrième livre d'architecture*, détail de la planche X.

Source: Palladio, *The four books of architecture*, New York, Dover Publications 1965.

4g.

Détails du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

5. La cathédrale de Santa Marta.

5a.

Anonyme, *Plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta*, 1679.

Plume et encre brune.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 288.

5b.

Diego de Rueda, *Plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta*, 1767.

Plume et encre noire.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 68.

5c.

Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

29,8 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 176.

5d.

Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 41,3 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 256.

5e.

Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

Source : AGI, MP. Panama, 176.

5f.

Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

Source : AGI, MP. Panama, 256.

5g.

Antonio Narvaez y la Torre, *Plan et coupe de la nouvelle église cathédrale de Santa Marta dont la construction est paralysée*, 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 257.

5h.

Anonyme, *Plan et élévation de l'église qui est en ruines (ancienne cathédrale de Santa Marta)*, 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 39,8 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 175.

5i.

E. Walhouse Mark, *Vue de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.

Aquarelle.

17,5 X 25,1 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark, *Acuarelas*, Bogota,

Banco de la República, 1997.

5j.

E. Walhouse Mark, *Vue intérieure de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.

Aquarelle.

17,3 X 25,1 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark, *Acuarelas*, Bogota,

Banco de la República, 1997.

5k.

Vue sur la cathédrale de Santa Marta dans son état actuel.

Photographie

Auteur : inconnu.

Source : travelercolombia.blogspot.fr/2011/06/la-catedral-de-santa-marta.html.

6. Eglise de Saint François de Bogotá.

6a.

Portail de l'église de Saint François de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

6b.

Maître-autel de l'église de Saint François de

Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : C.H: Iltamas.

Source : www.flickr.com/photos/photocharlie/6193253214/sizes/l/in/photostream/

6c.

Isométrie de la cathédrale de Saint François de Bogota dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio*

Arquitectónico de Colombia, Bogota, FCRPCC, 1991, p.29.

6d.

Anonyme, *Saint François recevant les stigmates*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal de l'église de Saint François.

Bogota.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.49.

6e.

Anonyme, *Mascarons*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

81,5 x 208 cm.

Frises du retable principal de l'église de Saint

François.

Bogota.

Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en*

Bogotá, Bogota, Villegas Editores, 1987, p. 40-43.

6f.

Anonyme, *Le retour de la fuite en Egypte*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal église de Saint François.

Bogota.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.43.

6g.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Le retour de la fuite en Egypte*, XV^e siècle.

Huile sur toile.

230 x 150 cm.

Tunja (Boyacá).

Couvent de Santa Clara la Real.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.44.

6h.

Cornelius Galle, *Le retour de la fuite en Egypte*, XVII^e siècle.

Estampe.

Anvers.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.43.

6i.
Anonyme, *Le baptême du Christ*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé.
234 x 145 cm.
Retable principal église de Saint François.
Bogota.
Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en Bogotá*, Bogota, Villegas Editores, 1987, p.166.

6j.
Anonyme, *Marie Madeleine avec éléphant et licorne*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé.
234 x 145 cm.
Retable principal église de Saint François.
Bogota.
Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en Bogotá*, Bogota, Villegas Editores, 1987, p.167.

7. Le décor.

7a.
Façade de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.
Photographie.
Auteur : Shantillon.
Source : commons.wikimedia.org/wiki/File:IMG_6125-Vista_de_Santa_clara_Completa.JPG

7b.
Portail de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

7c.
Vue sur le chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.
Photographie.
Auteur : Jorge Mario Múnera.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.31.

7d.
Détail du plafond de la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.
Lambris polychromé avec des appliques de bois taillé et doré.
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 67.

7e.
Vue sur la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.
Bogota.
Photographie.
Auteur : Jorge Mario Múnera.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.22.

7f.
Relevé de la décoration du plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Auteur : Teresa Bohorquez.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.87.

7g.
Détail du plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.
Photographie.
Auteur : Jorge Mario Múnera.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.28-29.

7h.
Anonyme, *Epervier*, XVII^e siècle.
Peinture sur bois.
Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real.
Bogota.
Auteur : Jorge Mario Múnera.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.62.

7i.
Anonyme, *Singe araignée*, XVII^e siècle.
Peinture sur bois.
Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real.
Bogota.
Auteur : Jorge Mario Múnera.
Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.62.

8. Le temple d 'endoctrinement.

8a.
Modélisation des églises du oidor Luis Henriquez
Auteur : Alberto Corradine, 1976.
Source : S. Reina Mendoza, *Traza urbana en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacence*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 135.

8b.
Couvrement de l'accès principal de l'ancien temple d'endoctrinement de Monquirá, fin du XVI^e siècle-début du XVII^e siècle.
Monquirá (Boyacá).
Photographie.
Auteur : Yarleys Pulgarin.
Source :
www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/37fin

8c.
Façade du temple d'endoctrinement de Cucaita .
Cucaita (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

8d.
Façade du temple d'endoctrinement de Sutatausa.
Sutatausa (Cundinamarca).
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 70.

8e.
Chevet du temple d'endoctrinement de Chivatá.
Chivatá (Boyacá).
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 74.

8f.
Façade du temple d'endoctrinement de Chíquiza.
Chíquiza (Boyacá).
Photographie.
Auteur : Yarleys Pulgarin.
Source : www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/56.

8g.
Façade du temple d'endoctrinement de Sora.
Sora (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

8h.
Façade du temple d'endoctrinement de Sáchica.
Sáchica (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

8i.
Maître-autel du temple d'endoctrinement de Chíquiza.
Chíquiza (Boyacá).
Photographie.
Auteur : Yarleys Pulgarin.
Source :
www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/56.

8j.
Cristobal Serrano, *Plan de l'église de la ville de Tocaima* (Cundinamarca), 1630.
Plume et encre brune.
39 x 42 cm.
Source : AGN, SMP4, 483A.

8k.
Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement d'Engativá* (Cundinamarca), 1629.
Plume et encre brune.
28 x 42 cm.
Source : AGN, SMP4, 476A.

8l.
Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement de Bojacá* (Cundinamarca), 1629.
Plume et encre brune.
31 x 57 cm.
Source : AGN, SMP4, 41A.

8m.
Juan Bautista Coluccini, *Projet pour la réparation du temple d'endoctrinement du village de Fontibón* (Cundinamarca), 1619.
Plume et encre brune.
28 x 42 cm.
Source : AGN, SMP4, 587A.

8n.
Juan Bautista Coluccini (?), *Résidence de Fontibón, Colombie : plan de la "Doctrina" de Fontibón*, sd.
Plume et encre brune.
29,5 x 45 cm.
Source : BNF, Cabinet des estampes, FOL-HD-4(6).

9. Le décor

9a.
Portail de l'église de Saint Ignace de Tunja, 1620-1635.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

9b.
Relevé de façade de l'église de Saint Ignace de Tunja
Tunja (Boyacá).
Auteur : Carlos Lozano.
Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.100.

9c.
Façade de l'église de Saint-François de Tunja, 1625-1640.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

9d.
Portail de l'église de Saint François de Tunja, 1625-1640.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

9e.
Façade de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

9f.
Portail de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.

9g.
Vue sur la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVIII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9h.
Fausse voûte et artesonado de la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVIII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9i.
Vue sur la nef de l'église de Saint Dominique depuis la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVIII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9j.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 42.

9k.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 36.

9l.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 46.

- 9m.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 32.
- 9n.
Détail du faux-plafond à caissons de la Chapelle des Mancipe, XVI^e siècle.
Bois doré et polychromé avec des appliques.
Cathédrale de Saint Jacques.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.
- 9o.
Détail de la fausse-voûte de la chapelle majeure de l'église de la Conception de Bogota, XVII^e siècle.
Lambris polychromé.
Bogota.
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 157.
- 9p.
Détail de l'artesonado de l'église de Santa Clara le Real de Tunja, fin du XVI^e siècle.
Peinture murale et bois polychromé.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.
- 9q.
Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Cajicá* (Cundinamarca), 1649.
Plume et encre brune.
21 x 31 cm.
Source : AGN, SMP4, 555A.
- 9r.
Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Girón (Santander)*, 1786.
Plume et encre brune.
20 x 30 cm.
Source : AGN, SMP4, 555A.
- 9s.
Anonyme, *Adam et Eve succombant au fruit défendu*, XVII^e siècle.
Peinture murale.
Turmequé (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 76.
- 9t.
Anonyme, *Ermite*, XVII^e siècle.
Peinture murale.
Turmequé (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 78.
- 9u.
Anonyme, *Le Jugement Dernier*, XVII^e siècle.
Peinture murale.
Turmequé (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : L. Arango.
Source : Archives personnelles.
- 9v.
Vue sur la nef du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVI^e siècle.
Sutatausa (Cundinamarca).
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 81.
- 9w.
Maître-autel du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVI^e siècle.
Sutatausa (Cundinamarca).
Photographie.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 38.
- 9x.
Anonyme, *Donateur indigène (Cacique)*, fin du XVI^e siècle.
Peinture murale.
Sutatausa (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 21.

9y.
Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.
Peinture murale.
Sutatausa (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 84.

9z.
Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.
Peinture murale.
Sutatausa (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 40.

9aa.
Anonyme, *Niche*, XVIII^e siècle.
Peinture murale.
Popayán (Cauca).
Eglise de La Hermita.
Auteur : Mauricio Osorio.
Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 175.

9bb.
Pilastre de l'arc diaphragme de la nef centrale de l'église de Saint Dominique, XVII^e siècle.
Bois taillé, doré, polychromé.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1167.

9cc.
Pilastre, XVII^e siècle.
Bois taillé, doré, polychromé,
Bogota.
Musée d'art Colonial.
Photographie.
Auteur : inconnu.
Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1166.

9dd.
Supports Anthropomorphes.

De gauche a droite: Tunja, Chapelle du Rosaire; Tunja église du Topo; Popayán, église de Saint Dominique.

Dessin.
Auteur : Santiago Sebastián
Source : S. Sebastian, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogota, Convenio Andrés Bello, 2006, p. 226-227.

9ee.
Caryatide, XVII^e siècle.
Bois taillé, doré, polychromé
Tunja (Boyacá).
Eglise du Topo.
Auteur : inconnu.
Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1152.

10. Divers.

10a.
Façade de l'église de Saint Ignace de Bogota.
Bogota.
Photographie.
Auteur : inconnu
Source : <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Bienes/PaginaDetalleBienes.aspx?AREID=3&SECID=10&SERID=28&IDBE=1050>

10c.
Domingo Esquiaqui, *Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée*, 1790.
Plume, encre et lavis sur papier.
25 x 60 cm.
Source : AGI, MP. Panama, 265.

10d.
Joaquin de Goyeneche, *Plan de l'église dont on a besoin dans le village de Quibdó*, 1794.
Plume et encre noire.
20 x 45cm.
Source : AGI, MP. Panama, 259.

Image de couverture
Anonyme, *Plan et coupe de l'église d'Engativá* (détail), 1804.
Mine de graphite.
Source : AGN, SMP4, 582A.

Table des matières

RESUME.....	2
ABSTRACT.....	2
REMERCIEMENTS.....	4
SOMMAIRE.....	5
AVERTISSEMENT.....	8
AVANT-PROPOS.....	9
INTRODUCTION	14
PREMIERE PARTIE : CADRE HISTORIOGRAPHIQUE.....	22
Chapitre I	
Naissance et développement d'une discipline récente	
A. Précurseurs et pionniers de la discipline.....	23
1. Etapes historiographiques.....	23
2. Précurseurs.....	24
Les explorations du territoire.....	25
Enseignement des beaux-arts.....	26
Premières préoccupations architecturales.....	26
3. Les pionniers : vers la définition d'une latino-américanité.....	27
Angel Guido : du positivisme à la pensée formelle.....	28
Miguel Solá: une vision de l'ensemble du continent.....	32
B. 1935-1970 La consolidation historiographique.....	34
1. Cadre institutionnel.....	34
Institutions espagnoles et premières publications.....	34
Institutions hispano-américaines.....	35
2. La Deuxième Guerre Mondiale.....	36
Pál Kelemen.....	36
Martin Soria et George Kubler.....	37
3. Pluridisciplinarité et archives.....	41
L'apport des historiens.....	41
L'apport des historiens de l'art.....	42
L'apport des architectes et le début des affrontements avec les historiens de l'art.....	42
C. 1970-2000 Les remises en question.....	43
1. Les divergences méthodologiques.....	43
Recours à l'archive.....	43
Filiation européenne de l'œuvre.....	44
2. Zevi, Argan, Hauser.....	45
Bruno Zevi.....	46
Arnold Hauser.....	47
Giulio Carlo Argan.....	48
3. Le style, le baroque et l'intervention indigène.....	51
Vers une autre compréhension du style.....	51

Damián Bayón, pour une sociologie de l'art	51
Pendant les années 1980	54

Chapitre II

L'art colonial latino-américain vu par l'Europe : le cas de la France

A. L'Amérique, une autre Europe	57
1. La table rase	57
2. L'art colonial, un art européen.....	59
B. L'Amérique un monde diversifié et autonome ?.....	64
1. Les années 1960.....	64
Le Baroque : porte d'entrée à l'art colonial latino-américain	64
L'Amérique latine, un monde à définir.	68
2. Les années 1970.....	69
« L'Amérique latine dans sa culture ».....	69
C. De 1980 à nos jours : des apports réciproques	71
1. Serge Gruzinski.....	71
2. Traduction en français des chercheurs latino-américains	72
3. Le contact avec un public élargi	75
L'art colonial dans les ouvrages généraux.....	75
L'art colonial dans les expositions 1926-2000.....	79

Chapitre III

L'histoire de l'art colonial en Colombie

A. La Colombie et son patrimoine	90
1. L'architecture coloniale colombienne dans les ouvrages généraux	90
Les Bibliographies.....	91
2. Le traitement du patrimoine après l'indépendance	92
A la recherche d'une identité.....	93
Le patrimoine et la crise économique à la fin du XIX ^e siècle.....	96
La première moitié du XX ^e siècle	97
Deuxième moitié du XX ^e siècle : des mesures concrètes pour la protection du patrimoine colonial.	100
B. L'historiographie colombienne	102
1. Quelques travaux isolés autour du peintre Gregorio Vásquez au XIX ^e siècle.....	102
José Manuel Groot	102
Urdaneta et la Première exposition annuelle de l'école de Beaux-Arts.....	103
2. Première moitié du XX ^e siècle : les débuts de l'historiographie.....	107
Premières approches objectives.....	107
Les années 1930, début de l'historiographie colombienne.	109
3. Histoire de l'art, tensions politiques et dictature	112
Une histoire de l'art instrumentalisée ?.....	112
Politique, culture et moyens communication pendant les années 1930-1950	115
La Maison de Juan de Vargas	117
Une histoire de l'art qui n'en est pas une	119
C. Consolidation historiographique et tendances actuelles.....	120
1. Le mouvement moderne et son influence.....	120
Le Corbusier.....	120
2. Une discipline universitaire	122
Arbelaez : premières restaurations et premières structures de recherche.....	122
La « période colombienne » de Santiago Sebastián.....	124
Les non-spécialistes.....	125
3. Style et métissage dans l'architecture néo-grenadine.....	128
Les styles.....	128
Le métissage artistique en Nouvelle Grenade.....	130
4. Tendances actuelles.....	133

DEUXIEME PARTIE : L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DE LA NOUVELLE GRENADE CHAINE DE VALEUR ET ACTEURS.....134

Chapitre IV

Facteurs déterminants de l'architecture religieuse en Nouvelle Grenade

A.	Bases idéologiques : un système législatif en évolution constante	135
1.	Le droit indien : caractéristiques et moyens d'action	135
2.	Les législations de la conquête.....	136
	Les lois de Burgos (1512)	137
	Les ordonnances de Grenade (1526).....	141
	Les « Lois Nouvelles » (1542)	141
3.	La législation de l'installation coloniale.....	142
	Les Ordenanzas de 1573	142
	La Compilation des lois des royaumes des Indes (1680).....	145
B.	Construire une église en Nouvelle Grenade.....	150
1.	La chaîne bureaucratique.....	150
	L'expression d'un besoin.....	150
	L'expertise	151
	L'appel d'offre	152
	Les réponses et la concurrence	152
	Conclusion du marché	153
	Les démarches fiscales.....	153
2.	Des situations de crise.....	155
	Maladies et sécheresse.....	155
	Le rituel comme solution	156
	Concurrencer et combattre la gentilité.....	157
3.	L'acceptation des structures importées.....	158
	Dans la Tierra Firme : échec du rassemblement.....	158
	Dans la zone de Bogota	161
	La question de la présence indigène	164
4.	Le respect de la loi.....	166

Chapitre V

Une pratique intuitive et un apprentissage empirique de l'architecture

A.	La construction et les corporations : charpentiers, équerisseurs, maçons et ouvriers.....	170
1.	L'organisation corporative	170
	La guilde médiévale et les corporations américaines.....	170
	La formation	171
	Le cas de la Nouvelle Grenade	172
	L'ordination corporative	174
2.	Une activité difficile à circonscrire.....	175
	Une distribution des tâches très ambiguë	175
	Une appellation confuse	176
3.	Clé pour la compréhension du fonctionnement interne du chantier	178
	Le décès de Miguel de Espinosa et l'accès aux comptes d'un chantier.....	178
	Les charpentiers.....	179
	Des structures corporatives de fait.....	181
B.	Dialogues entre architecture savante et architecture populaire dans la Nouvelle Grenade	183
	Etat de la question.....	183
1.	Définition et moyens de diffusion de l'académisme dans le Nouveau Monde	185
	L'académisme officieux du XVI ^e siècle en Espagne	185
	L'Académie de Saint Charles de Mexico.....	186
	Les traités d'architecture	189
2.	Les églises des villages d'Indiens	193
	Un modèle de temple pour quatre villages de la Couronne	194
	<i>Les églises du oidor* Luis Enriquez</i>	198
	Un projet rédigé par des maçons.....	203

Du projet à l'ouvrage.....	208
3. Des projets pour une cathédrale.....	213
Le projet de 1679.....	214
Le projet de 1746.....	216

Chapitre VI

Portraits de bâtisseurs

A. L'architecte et ses définitions	220
1. Qu'est-ce qu'un architecte ?	221
B. Invention, direction et achèvement de l'édifice dans la Nouvelle Grenade	223
Invention et achèvement du projet.....	223
Niveau d'intervention du maître d'œuvre dans le chantier.....	224
C. Portraits d'intervenants	226
1. Maçons et alarifes	226
Cristobal Serrano.....	226
Antonio Merchante	228
2. Juan Bautista Coluccini.....	231
3. Juan Cayetano Chacón Ingénieur/ architecte	234
Le projet de 1767.....	235
Une copie de 1778.....	237
Le chantier de la cathédrale de Santa Marta en 1778	240

Chapitre VII

Le décor de l'architecture

A. « Une robe pour l'architecture »	242
1. L'image et la doctrine.....	242
2. La décence et l'ornementation.....	243
3. La décoration, une entreprise privée	245
Le Capitaine García Arias Maldonado.....	246
B. La décoration des temples.....	248
1. Aspect extérieur de l'église.....	248
Une façade lisse	249
La confrontation des goûts.....	249
2. Aspect intérieur	252
Retables	252
Peinture murale	254
Les plafonds	256
Le système décoratif	257
C. Quelles en sont les sources ?.....	258
1. Les estampes.....	258
2. Les Traités.....	260
3. Les références locales	262

CONCLUSION	265
-------------------------	------------

GLOSSAIRE.....	276
-----------------------	------------

ANNEXES	278
----------------------	------------

ANNEXE 1.....	279
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Juan Cayetano Chacón, <i>Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta, 1767.</i>	

ANNEXE 2.....	280
----------------------	------------

Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1778.

ANNEXE 3.....	281
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Antonio Narvaez y la Torre, <i>Plan et coupe de la nouvelle église cathédrale de Santa Marta dont la construction est paralysée</i> , 1778.	
ANNEXE 4.....	282
Traduction de la cartouche figurant sur le document : Domingo Esquiaqui, Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée, 1787.	
ANNEXE 5.....	284
Traduction du document : AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 87-91r. Inventaire des biens qu'appartenaient à la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.	
ANNEXE 6.....	287
AGN, COLONIA, FI 17-10, f. 95-104r. Inventaire des biens qu'appartenaient à l'église de la Compagnie de Jésus, Francisco Dominguez Tejada, Manaure ou Pauto (Casanare) 2 octobre 1767.	
ANNEXE 7.....	292
AGN, COLONIA, FI, f.114V-115R. Compte-rendu de l'expertise de l'ancienne église du village de Pacho (Cundinamarca), Manuel Villareal, Pacho (Cundinamarca), 22 juillet 1797.	
ANNEXE 8.....	293
AGI, Santafé 924, f.1-2. Lettre de Fray Mariano Bueno, prêtre franciscain du village de Quibdó (Chocó) au roi Charles IV pour la reconstruction de l'église, Fray Mariano Bueno, Quibdó (Chocó), 18 septembre 1792.	
Table des illustrations.....	296

Université Paris I Panthéon Sorbonne
Ecole doctorale d'Histoire de l'Art

Doctorat de recherche
Sciences Humaines
Histoire de l'art

Lucía ARANGO LIEVANO

Evangelisation et précarité dans l'Amérique espagnole.

L'architecture sans guildes ni Académies.

*Une histoire culturelle du bâti religieux de la Nouvelle Grenade
(Colombie XVIe siècle - XVIIIe siècle).*

Sous la direction de M. Daniel Rabreau, prof. émérite Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne.

Volume iconographique

Thèse soutenue et présentée à Paris en Septembre 2013.

Membres du jury :

- M. Jean-Michel Leniaud, dir. d'études à l'EPHE, IVe section, dir. de l'Ecole nationale des Chartes (pré-rapporteur).
- M. Esteban Castañer Muñoz, prof. à l'Université de Perpignan (pré-rapporteur).
- M. Pierre Ragon, prof. à l'Université de Paris Ouest La Défense.

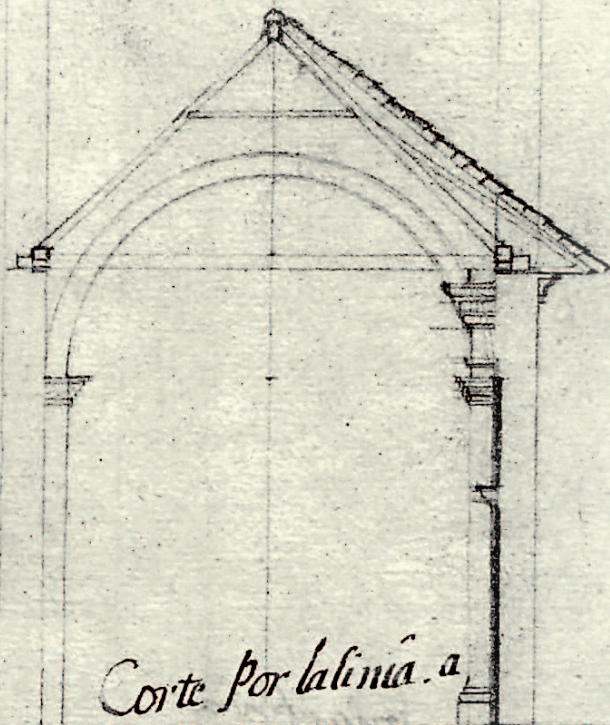


Table des illustrations

1. Cartes

1a.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les voyages d'Alonso de Ojeda en 1499 et en 1509.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1b.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant le voyage de Rodrigo de Bastidas en 1502.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1c.

Carte partielle de l'Amérique Centrale indiquant le voyage de Vasco Nuñez de Balboa en 1513.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1d.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les limites de la *Gobernación* de Castilla de Oro en 1513.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1e.

Carte partielle du nord de l'Amérique du Sud indiquant les limites de la Real Audiencia de Panama et des *Gobernaciones* de Santa Marta, Cartagena et Popayán en 1538.

Auteur : F. Ribon, 2013.

1f.

Carte de la répartition politico-administrative de l'Amérique latine à la fin du XVIII^e siècle.

Auteur : inconnu.

Source : S. Sebastián, *Le Baroque ibéro-américain*, Paris, Seuil, 1991, p. 28.

1g.

Carte des Audiencias de Santafé et Quito au XVII^e siècle.

Auteur : inconnu.

Source : R. Gutierrez (dir.), *L'art chrétien au Nouveau Monde*, Saint Léger Vauban, Zodiaque, 1997, p. 180.

1h.

Carte de la Nouvelle Grenade à la fin du XVIII^e siècle.

Auteur : P. Richet.

J.P. Minaudier, *Histoire de la Colombie de la Conquête à nos jours*, l'Harmattan, Paris, 1992, p.61.

1i.

Carte de la Colombie indiquant les routes des principaux explorateurs.

Auteurs : F. Ribon, L. Arango, 2013.

1j.

Carte de la Colombie indiquant les principales villes coloniales de ce pays.

Auteurs : F. Ribon, L. Arango, 2013.

1k.

Carte de la Colombie indiquant son relief et son hydrographie.

1l.

Carte de la Colombie indiquant sa division administrative.

Auteur : Institut Géographique Augustin Codazzi, 1999.

Source : www.igac.gov.co/igac

2. La Commission Chorographique.

2a.

E. Walhouse Mark, *Mompox*, 1845.

Aquarelle.

17,2 X 25 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark : *Acuarelas*, Bogota, Banco de la República, 1997.

2b.

E. Walhouse Mark, *Ciénaga*, 1843.

Aquarelle.

18 X 25 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark , *Acuarelas*, Bogota, Banco de la República, 1997.

2c.

C. Fernandez, *Eglise de Ocaña où se réunit la Convention Colombie*, 1850.

Aquarelle.

20,2 x 32,6 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : G. Hernandez de Alba, *En busca de un país : La Comisión Corográfica*, Bogota, Carlos Valencia, 1984.

3. La Maison de Juan de Vargas.

3a.

Galerie du patio de la Maison de Juan de Vargas.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 146.

3b.

Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.

Pierre taillée.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 150.

3c.

Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.

Pierre taillée.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : J.M. Morales Folguera

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 150.

3d.

Vue de la salle principale de la Maison de Juan de Vargas.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3e.

R.Boyvin, L Thiry (d'après) *Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Diane chasserresse*, entre 1550 et 1598.

Estampe.

17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 188.

3f.

Anonyme, *Diane chasserresse*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3g.

R.Boyvin, L Thiry (d'après) *Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Minerve*, entre 1550 et 1598.

Estampe.

17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.

Source : J.M. Morales Folguera, *Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*, Malaga, Universidad de Málaga, 1998, p. 184.

3h.

Anonyme, *Minerve*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

3i.

Juan de Arphe y Villafañe, "Rhinocéros", dans: *De varia conmesuratione para la sculptura y arquitectura*, 1585.

Source : Ressource numérique privée.

3j.

Anonyme, *Rhinocéros*, 1587 (?) - 1607 (?).

Peinture murale.

Tunja (Boyacá).

Maison de Juan de Vargas.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

4. La Cathédrale de Saint Jacques de Tunja.

4a.

Plaza Mayor de la ville de Tunja, vue sur la façade de l'église de Saint Jacques dans son état original, s.d.

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p. 89.

4b.

Relevé de façade de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.87.

4c.

Plan et coupe de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : inconnu.

Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.781.

4d.

Isométrie de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.88.

4e.

Détail du chapiteau du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

4f.

Palladio, « Chapiteau du Temple de Mars », dans *Quatrième livre d'architecture*, détail de la planche X.

Source: Palladio, *The four books of architecture*, New York, Dover Publications 1965.

4g.

Détails du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

5. La cathédrale de Santa Marta.

5a.

Anonyme, *Plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta*, 1679.

Plume et encre brune.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 288.

5b.

Diego de Rueda, *Plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta*, 1767.

Plume et encre noire.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 68.

5c.

Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

29,8 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 176.

5d.

Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta*, 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 41,3 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 256.

5e.

Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

Source : AGI, MP. Panama, 176.

5f.

Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

Source : AGI, MP. Panama, 256.

5g.

Antonio Narvaez y la Torre, *Plan et coupe de la nouvelle église cathédrale de Santa Marta dont la construction est paralysée*, 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 41 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 257.

5h.

Anonyme, *Plan et élévation de l'église qui est en ruines (ancienne cathédrale de Santa Marta)*, 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

30 x 39,8 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 175.

5i.

E. Walhouse Mark, *Vue de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.

Aquarelle.

17,5 X 25,1 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark, *Acuarelas*, Bogota,

Banco de la República, 1997.

5j.

E. Walhouse Mark, *Vue intérieure de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.

Aquarelle.

17,3 X 25,1 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

Source : E. Walhouse Mark, *Acuarelas*, Bogota,

Banco de la República, 1997.

5k.

Vue sur la cathédrale de Santa Marta dans son état actuel.

Photographie

Auteur : inconnu.

Source : travelercolombia.blogspot.fr/2011/06/la-catedral-de-santa-marta.html.

6. Eglise de Saint François de Bogotá.

6a.

Portail de l'église de Saint François de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

6b.

Maître-autel de l'église de Saint François de

Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : C.H: Illamas.

Source : www.flickr.com/photos/photocharlie/6193253214/sizes/l/in/photostream/

6c.

Isométrie de la cathédrale de Saint François de Bogota dans son état actuel.

Auteur : Carlos Lozano.

Source : Coll, *Rescate del Patrimonio*

Arquitectónico de Colombia, Bogota, FCRPCC, 1991, p.29.

6d.

Anonyme, *Saint François recevant les stigmates*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal de l'église de Saint François.

Bogota.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.49.

6e.

Anonyme, *Mascarons*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

81,5 x 208 cm.

Frises du retable principal de l'église de Saint

François.

Bogota.

Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en*

Bogotá, Bogota, Villegas Editores, 1987, p. 40-43.

6f.

Anonyme, *Le retour de la fuite en Egypte*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal église de Saint François.

Bogota.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.43.

6g.

Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, *Le retour de la fuite en Egypte*, XV^e siècle.

Huile sur toile.

230 x 150 cm.

Tunja (Boyacá).

Couvent de Santa Clara la Real.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.44.

6h.

Cornelius Galle, *Le retour de la fuite en Egypte*, XVII^e siècle.

Estampe.

Anvers.

Source : M. Fajardo, *El arte neogranadino*, Bogota,

Convenio Andrés Bello, 1992, p.43.

6i.

Anonyme, *Le baptême du Christ*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal église de Saint François.

Bogota.

Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en Bogotá*, Bogota, Villegas Editores, 1987, p.166.

6j.

Anonyme, *Marie Madeleine avec éléphant et licorne*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé.

234 x 145 cm.

Retable principal église de Saint François.

Bogota.

Source : F. Gil Tovar et A. Gomez, *Arte colonial en Bogotá*, Bogota, Villegas Editores, 1987, p.167.

7. Le décor.

7a.

Façade de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : Shantillon.

Source : commons.wikimedia.org/wiki/File:IMG_6125-Vista_de_Santa_clara_Completa.JPG

7b.

Portail de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

7c.

Vue sur le chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : Jorge Mario Múnera.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.31.

7d.

Détail du plafond de la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.

Lambris polychromé avec des appliques de bois taillé et doré.

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 67.

7e.

Vue sur la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.

Bogota.

Photographie.

Auteur : Jorge Mario Múnera.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.22.

7f.

Relevé de la décoration du plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.

Auteur : Teresa Bohorquez.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.87.

7g.

Détail du plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVII^e siècle.

Photographie.

Auteur : Jorge Mario Múnera.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.28-29.

7h.

Anonyme, *Epervier*, XVII^e siècle.

Peinture sur bois.

Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real. Bogota.

Auteur : Jorge Mario Múnera.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.62.

7i.

Anonyme, *Singe araignée*, XVII^e siècle.

Peinture sur bois.

Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real. Bogota.

Auteur : Jorge Mario Múnera.

Source : P Jaramillo de Zuleta, *Coro alto de Santa Clara*, Bogota, El Navegante, 1991, p.62.

8. Le temple d 'endoctrinement.

8a.

Modélisation des églises du oidor Luis Henriquez

Auteur : Alberto Corradine, 1976.

Source : S. Reina Mendoza, *Traza urbana en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacence*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2008, p. 135.

8b.

Couvrement de l'accès principal de l'ancien temple d'endoctrinement de Monquirá, fin du XVI^e siècle-début du XVII^e siècle.

Monquirá (Boyacá).

Photographie.

Auteur : Yarleys Pulgarin.

Source :

www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/37fin

8c.

Façade du temple d'endoctrinement de Cucaita .

Cucaita (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

8d.

Façade du temple d'endoctrinement de Sutatausa.

Sutatausa (Cundinamarca).

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*,

Bogotá, El sello, 1998, p. 70.

8e.

Chevet du temple d'endoctrinement de Chivatá.

Chivatá (Boyacá).

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*,

Bogotá, El sello, 1998, p. 74.

8f.

Façade du temple d'endoctrinement de Chíquiza.

Chíquiza (Boyacá).

Photographie.

Auteur : Yarleys Pulgarin.

Source : www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/56.

8g.

Façade du temple d'endoctrinement de Sora.

Sora (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

8h.

Façade du temple d'endoctrinement de Sáchica.

Sáchica (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

8i.

Maître-autel du temple d'endoctrinement de Chíquiza.

Chíquiza (Boyacá).

Photographie.

Auteur : Yarleys Pulgarin.

Source :

www.herenciamia.org/ricaurte/items/show/56.

8j.

Cristobal Serrano, *Plan de l'église de la ville de Tocaima* (Cundinamarca), 1630.

Plume et encre brune.

39 x 42 cm.

Source : AGN, SMP4, 483A.

8k.

Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement d'Engativá* (Cundinamarca), 1629.

Plume et encre brune.

28 x 42 cm.

Source : AGN, SMP4, 476A.

8l.

Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement de Bojacá* (Cundinamarca), 1629.

Plume et encre brune.

31 x 57 cm.

Source : AGN, SMP4, 41A.

8m.

Juan Bautista Coluccini, *Projet pour la réparation du temple d'endoctrinement du village de Fontibón* (Cundinamarca), 1619.

Plume et encre brune.

28 x 42 cm.

Source : AGN, SMP4, 587A.

8n.

Juan Bautista Coluccini (?), *Résidence de Fontibón, Colombie : plan de la "Doctrina" de Fontibón*, sd.

Plume et encre brune.

29,5 x 45 cm.

Source : BNF, Cabinet des estampes, FOL-HD-4(6).

9. Le décor

9a.

Portail de l'église de Saint Ignace de Tunja, 1620-1635.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

9b.
 Relevé de façade de l'église de Saint Ignace de Tunja
 Tunja (Boyacá).
 Auteur : Carlos Lozano.
 Source : Coll, *Rescate del Patrimonio Arquitectónico de Colombia*, Bogota, FCRPCC, 1991, p.100.

9c.
 Façade de l'église de Saint-François de Tunja, 1625-1640.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : L. Arango.
 Source : Archives personnelles.

9d.
 Portail de l'église de Saint François de Tunja, 1625-1640.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : L. Arango.
 Source : Archives personnelles.

9e.
 Façade de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : L. Arango.
 Source : Archives personnelles.

9f.
 Portail de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : L. Arango.
 Source : Archives personnelles.

9g.
 Vue sur la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
 Eglise de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : inconnu.
 Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9h.
 Fausse voûte et artesonado de la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
 Eglise de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : inconnu.
 Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9i.
 Vue sur la nef de l'église de Saint Dominique depuis la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
 Eglise de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Photographie.
 Auteur : inconnu.
 Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografia Arco, Bogota, 1989.

9j.
 Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
 Peinture murale.
 Chœur de l'église de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Auteur : Mauricio Osorio.
 Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 42.

9k.
 Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
 Peinture murale.
 Chœur de l'église de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Auteur : Mauricio Osorio.
 Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 36.

9l.
 Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
 Peinture murale.
 Chœur de l'église de Saint Dominique.
 Tunja (Boyacá).
 Auteur : Mauricio Osorio.
 Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 46.

9m.

Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.

Peinture murale.

Chœur de l'église de Saint Dominique.

Tunja (Boyacá).

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 32.

9n.

Détail du faux-plafond à caissons de la Chapelle des Mancipe, XVI^e siècle.

Bois doré et polychromé avec des appliques.

Cathédrale de Saint Jacques.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

9o.

Détail de la fausse-voûte de la chapelle majeure de l'église de la Conception de Bogota, XVII^e siècle.

Lambris polychromé.

Bogota.

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 157.

9p.

Détail de l'artesonado de l'église de Santa Clara le Real de Tunja, fin du XVI^e siècle.

Peinture murale et bois polychromé.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Mateus Cortes, *Tunja, el arte de los siglos XVI – XVII – XVII*, Litografía Arco, Bogota, 1989.

9q.

Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Cajicá* (Cundinamarca), 1649.

Plume et encre brune.

21 x 31 cm.

Source : AGN, SMP4, 555A.

9r.

Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Grirón (Santander)*, 1786.

Plume et encre brune.

20 x 30 cm.

Source: AGN, SMP4, 555A.

9s.

Anonyme, *Adam et Eve succombant au fruit défendu*, XVII^e siècle.

Peinture murale.

Turmequé (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 76.

9t.

Anonyme, *Ermite*, XVII^e siècle.

Peinture murale.

Turmequé (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 78.

9u.

Anonyme, *Le Jugement Dernier*, XVII^e siècle.

Peinture murale.

Turmequé (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : L. Arango.

Source : Archives personnelles.

9v.

Vue sur la nef du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVI^e siècle.

Sutatausa (Cundinamarca).

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 81.

9w.

Maître-autel du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVI^e siècle.

Sutatausa (Cundinamarca).

Photographie.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 38.

9x.

Anonyme, *Donateur indigène (Cacique)*, fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 21.

9y.

Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 84.

9z.

Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 40.

9aa.

Anonyme, *Niche*, XVIII^e siècle.

Peinture murale.

Popayán (Cauca).

Eglise de La Hermita.

Auteur : Mauricio Osorio.

Source : R. Vallín, *Imágenes bajo cal y pañete*, Bogota, El sello, 1998, p. 175.

9bb.

Pilastre de l'arc diaphragme de la nef centrale de l'église de Saint Dominique, XVII^e siècle.

Bois taillé, doré, polychromé.

Eglise de Saint Dominique.

Tunja (Boyacá).

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1167.

9cc.

Pilastre, XVII^e siècle.

Bois taillé, doré, polychromé,

Bogota.

Musée d'art Colonial.

Photographie.

Auteur : inconnu.

Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1166.

9dd.

Supports Anthropomorphes.

De gauche a droite: Tunja, Chapelle du Rosaire; Tunja église du Topo; Popayán, église de Saint Dominique.

Dessin.

Auteur : Santiago Sebastián

Source : S. Sebastian, *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Bogota, Convenio Andrés Bello, 2006, p. 226-227.

9ee.

Caryatide, XVII^e siècle.

Bois taillé, doré, polychromé

Tunja (Boyacá).

Eglise du Topo.

Auteur : inconnu.

Source : Coll., *Historia del arte Colombiano*, Barcelone, Salvat, 1977, p.1152.

10. Divers.

10a.

Façade de l'église de Saint Ignace de Bogota.

Bogota.

Photographie.

Auteur : inconnu

Source :

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Bienes/PaginaDetalleBienes.aspx?AREID=3&SECID=10&SERID=28&IDBI=1050>

10c.

Domingo Esquiaqui, *Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée*, 1787.

Plume, encre et lavis sur papier.

25 x 60 cm.

Source : AGI, MP. Panama, 265.

10d.

Joaquin de Goyeneche, *Plan de l'église dont on a besoin dans le village de Quibdó*, 1794.

Plume et encre noire.

20 x 45cm.

Source : AGI, MP. Panama, 259.

Image de couverture

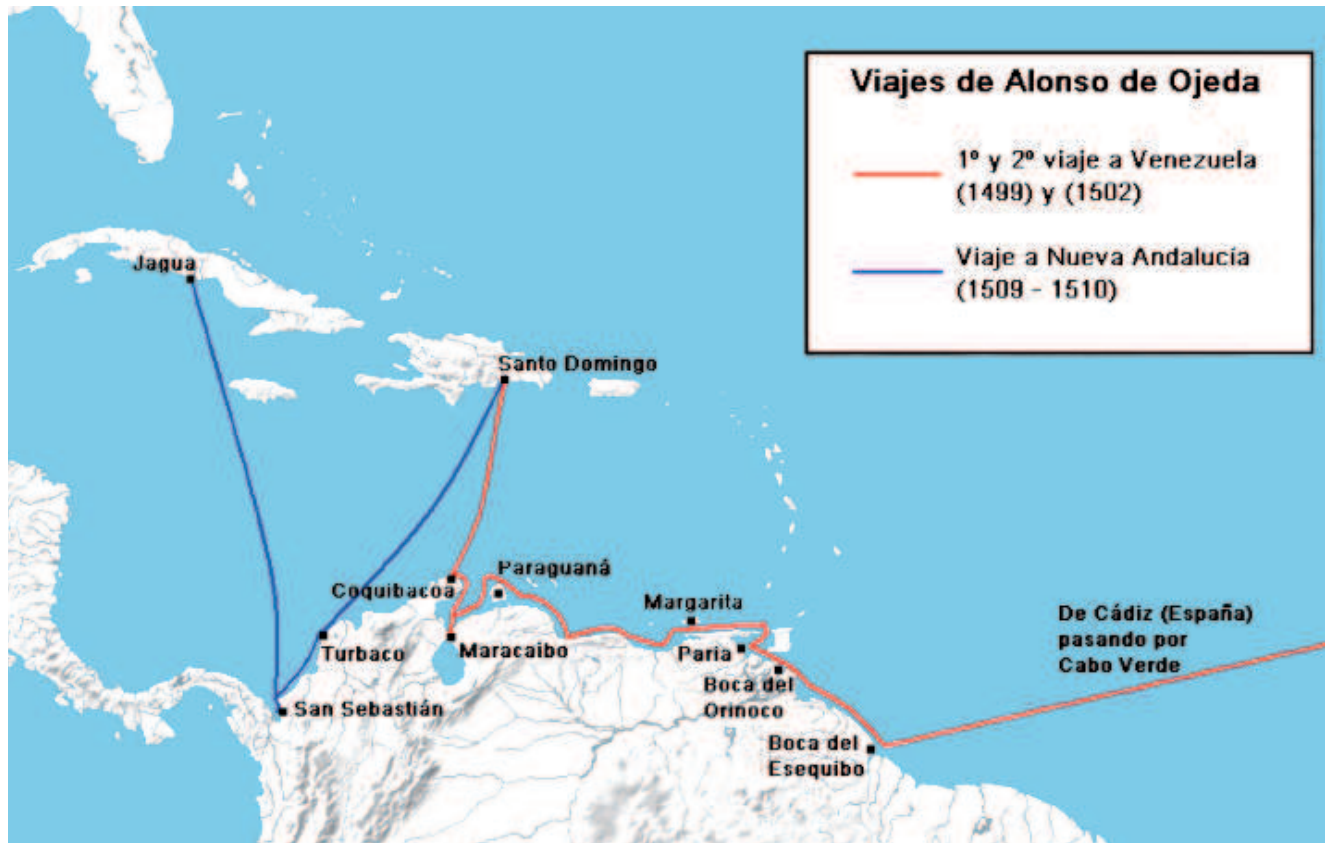
Anonyme, *Plan et coupe de l'église d'Engativá* (détail), 1804.

Mine de graphite.

Source : AGN, SMP4, 582A.

1.

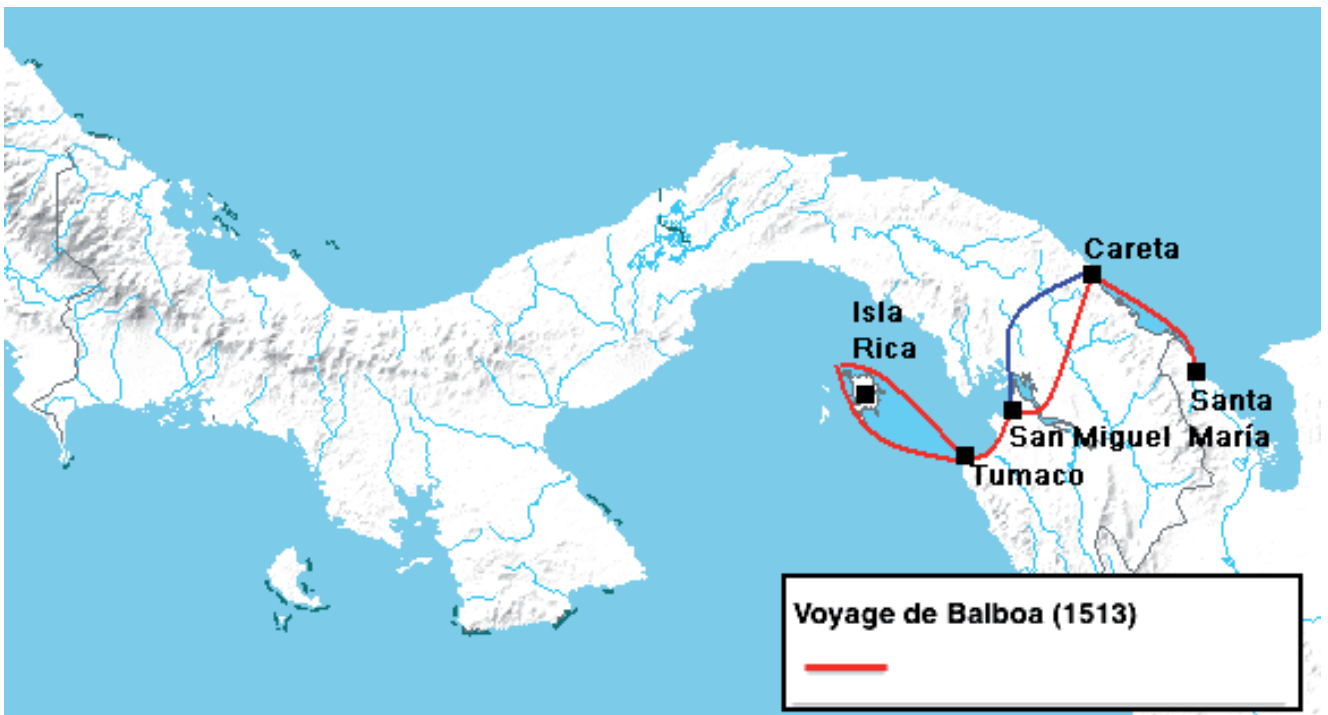
CARTES



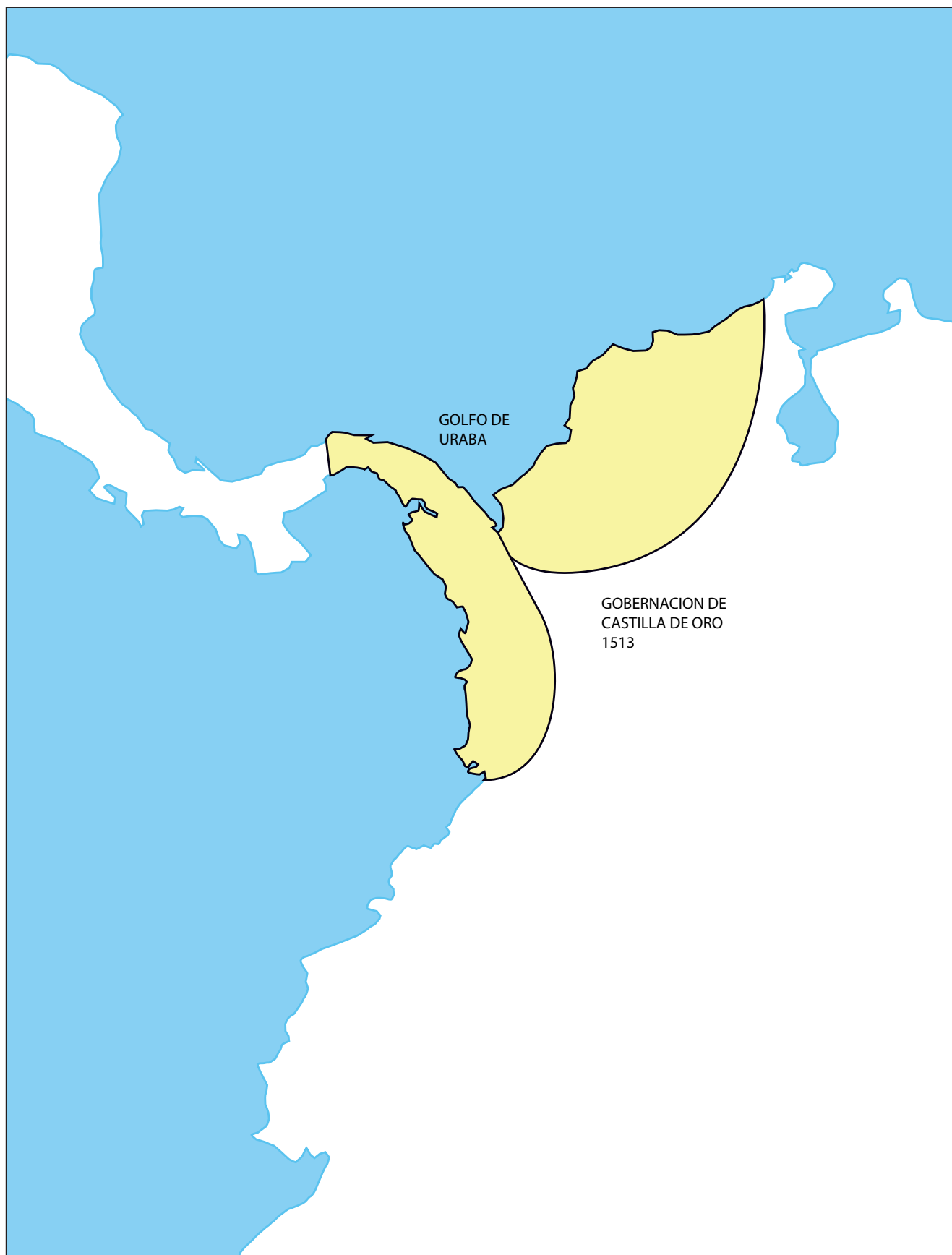
1a.
Amérique du Sud.
Voyages d'Alonso de Ojeda en 1499 et en 1509.



1b.
Amérique du Sud.
Voyage de Rodrigo de Bastidas en 1502.



1c.
Amérique Centrale.
Voyage de Vasco Núñez de Balboa en 1513.



1d.
Amérique du Sud.
Gobernación de Castilla de Oro en 1513.



1e.

Amérique du Sud.

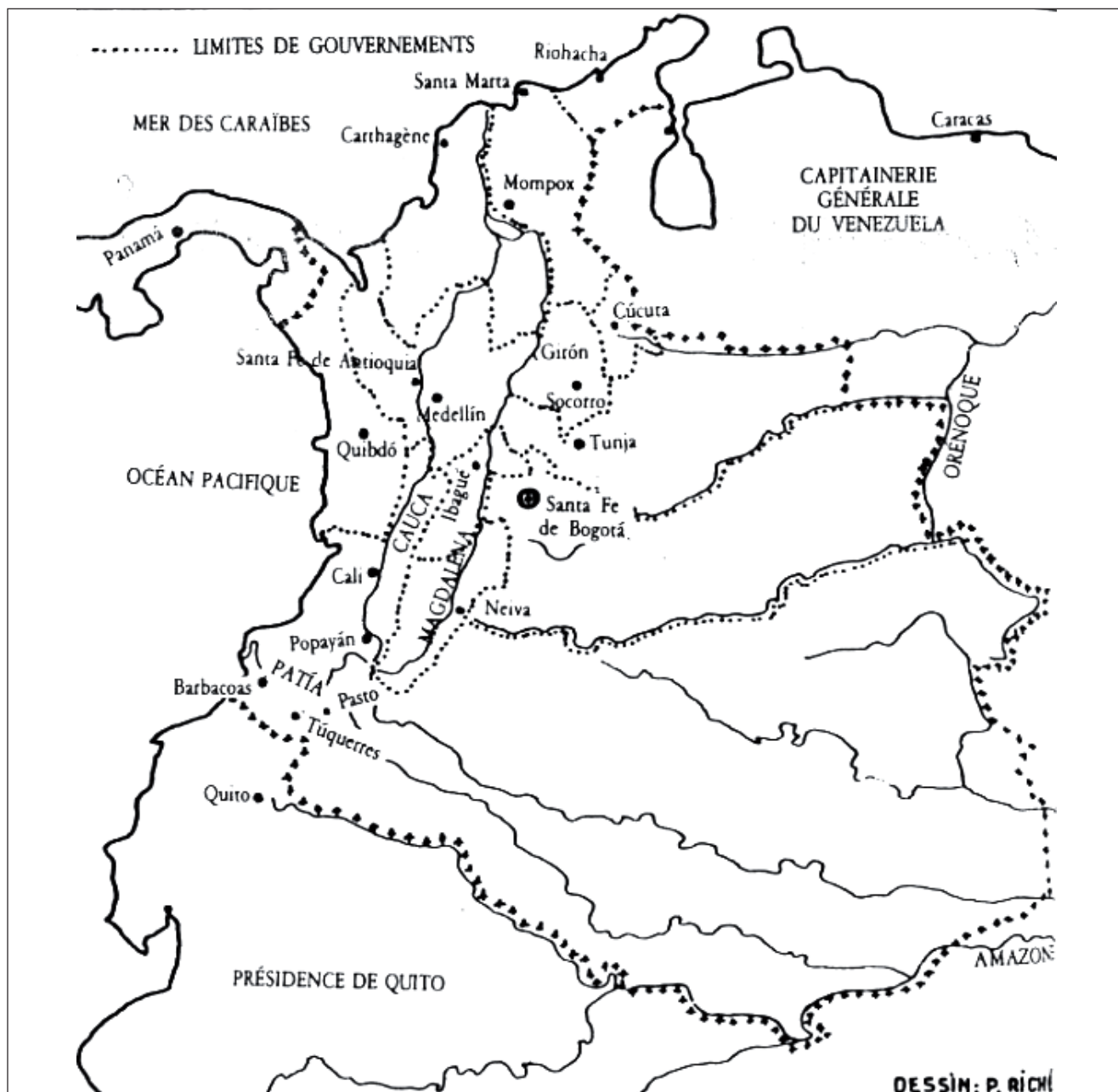
Real Audiencia de Panama et *Gobernaciones* de Santa Marta, Cartagena et Popayán en 1538.



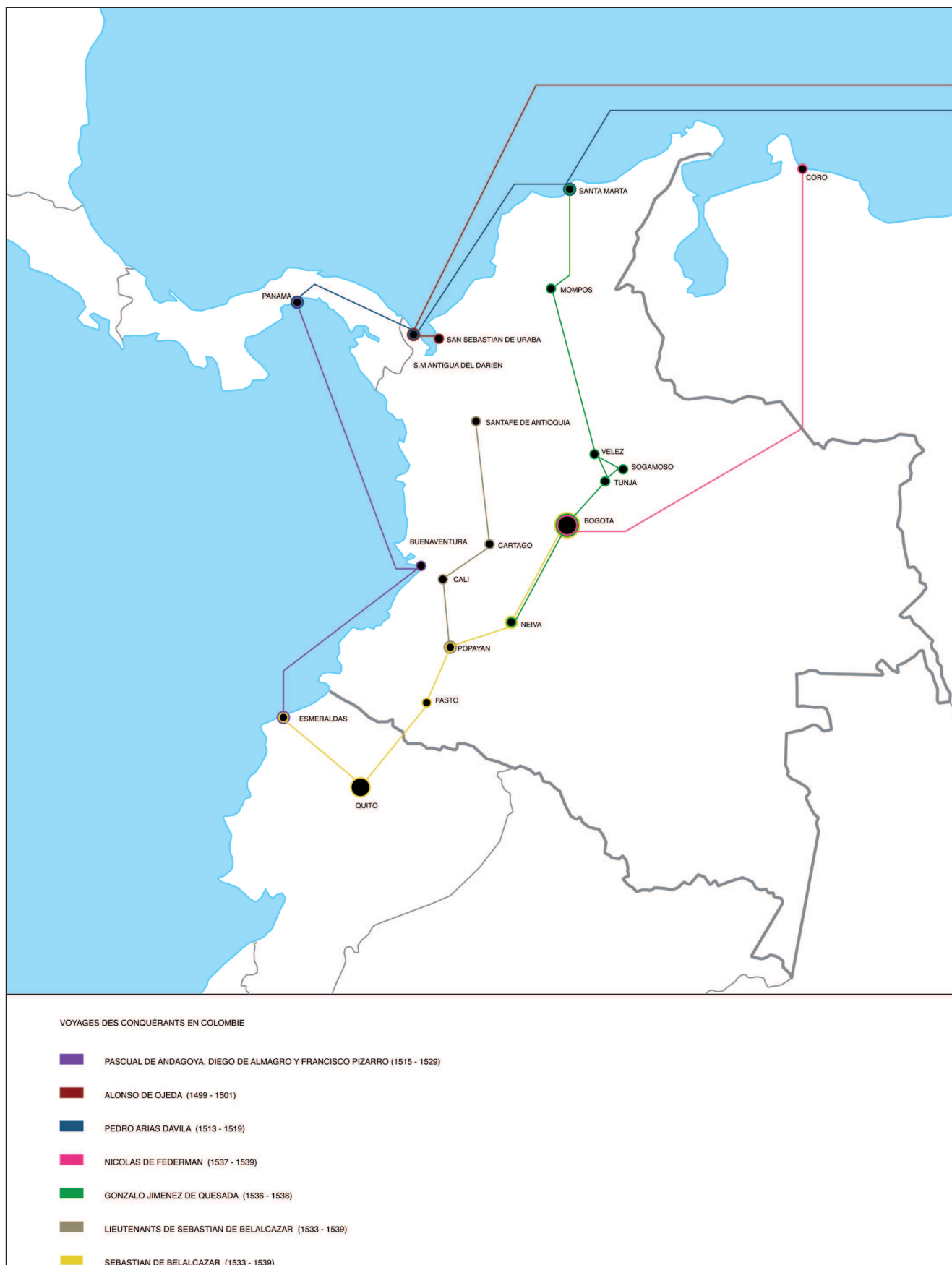
Fig. 1. Carte de la répartition politico-administrative de l'Amérique latine à la fin du XVIII^e siècle.

1f.

Carte de la répartition politico-administrative de l'Amérique Latine à la fin XVIIIe siècle.



1h.
Carte de la Nouvelle Grenade à la fin du XVIIIe siècle.



1i.
Colombie.
Les routes de principaux explorateurs.



1j.
Colombie.
Principales villes coloniales.



1k.
Colombie.
Relief et hydrographie.



11.
Colombie.
Division administrative.

2.
La
Commission
Chorographique.



2a.
E.Walhouse Mark, *Mompox*, 1845.
Aquarelle, 17,2 X 25 cm.
Bogota, Collection de la Banque de la République.



2b.

E. Walhouse Mark, *Ciénaga*, 1843.

Aquarelle, 18 X 25 cm.

Bogota, Collection de la Banque de la République.



2c.

C. Fernandez, *Eglise de Ocaña où se réunit la Convention Colombie*, 1850.

Aquarelle, 20,2 x 32,6 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.

**3.
La
Maison
de
Juan
de
Vargas.**



3a.
Galerie du patio de la Maison de Juan de Vargas.
Tunja (Boyacá).



3b.
Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.
Pierre taillée.
Tunja (Boyacá).



3c.
Chapiteau de la galerie supérieure de la Maison de Juan de Vargas.
Pierre taillée.
Tunja (Boyacá).



3d.
Vue de la salle principale de la Maison de Juan de Vargas.
Tunja (Boyacá).



3e.

R.Boyvin, L.Thiry (d'après), *Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Diane chasseresse*, 1550-1598.

Estampe, 17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.



3f.
Anonyme, Diane chasseresse, 1587 (?) - 1607 (?).
Peinture murale.
Tunja (Boyacá).
Maison de Juan de Vargas.



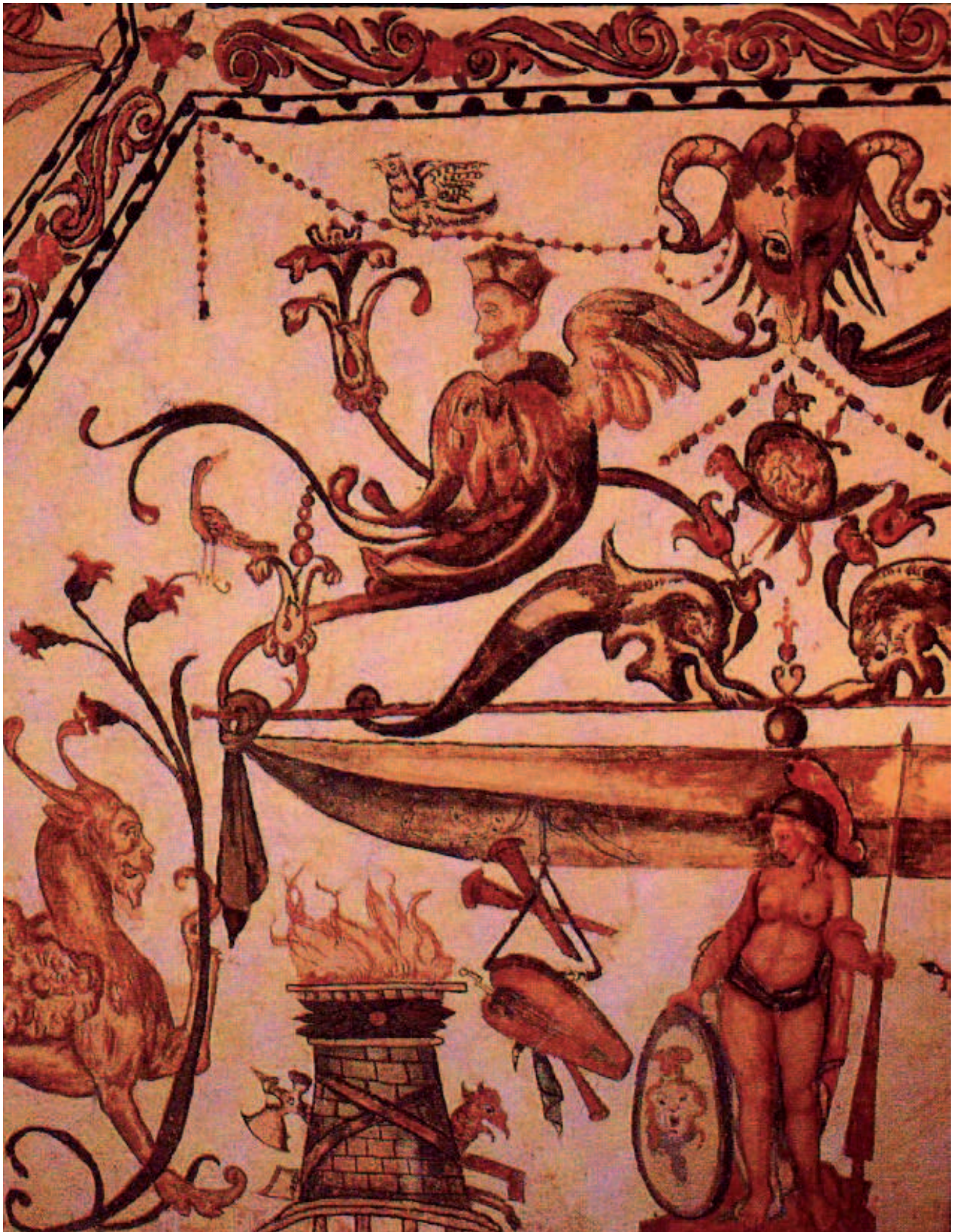
3g.

R. Boyvin, L. Thiry (d'après), *Quinze panneaux d'ornements animés de divinités: Minerve*, entre 1550 et 1598.

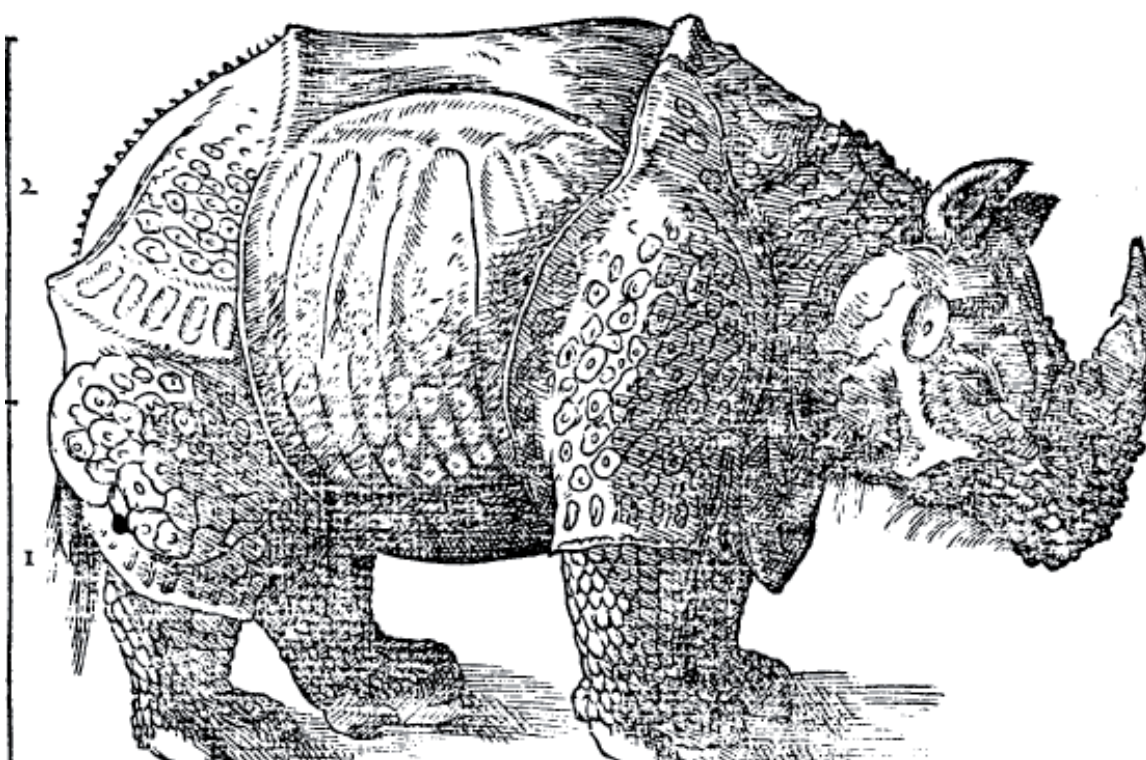
Estampe, 17,5 x 10 cm.

Paris.

Bibliothèque Nationale de France.



3h.
Anonyme, *Minerve*, 1587 (?) - 1607 (?).
Peinture murale.
Tunja (Boyacá).
Maison de Juan de Vargas.



3i.
Juan de Arphe y Villafañe, "Rhinocéros", dans: *De varia conmesuratione para la sculptura y architectura*, 1585.



3j.
Anonyme, *Rhinocéros*, 1587 (?) - 1607 (?).
Peinture murale.
Tunja (Boyacá).
Maison de Juan de Vargas.

**4.
La
Cathédrale
de
Saint
Jacques
de
Tunja.**

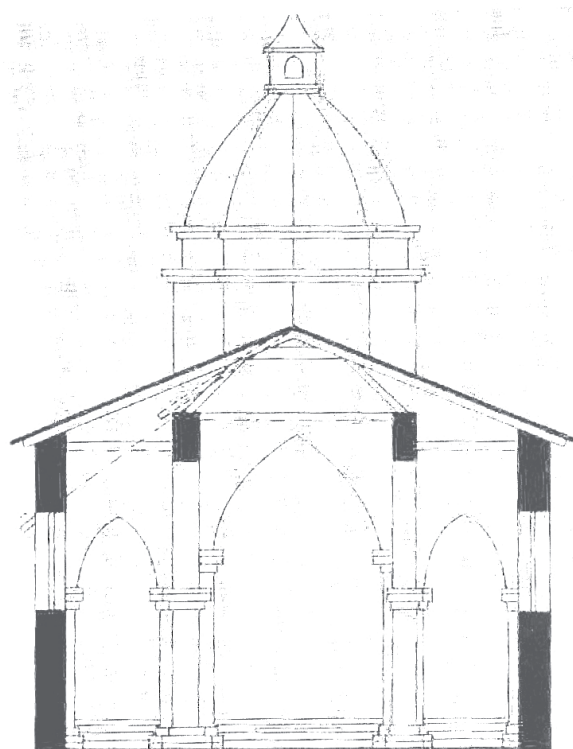
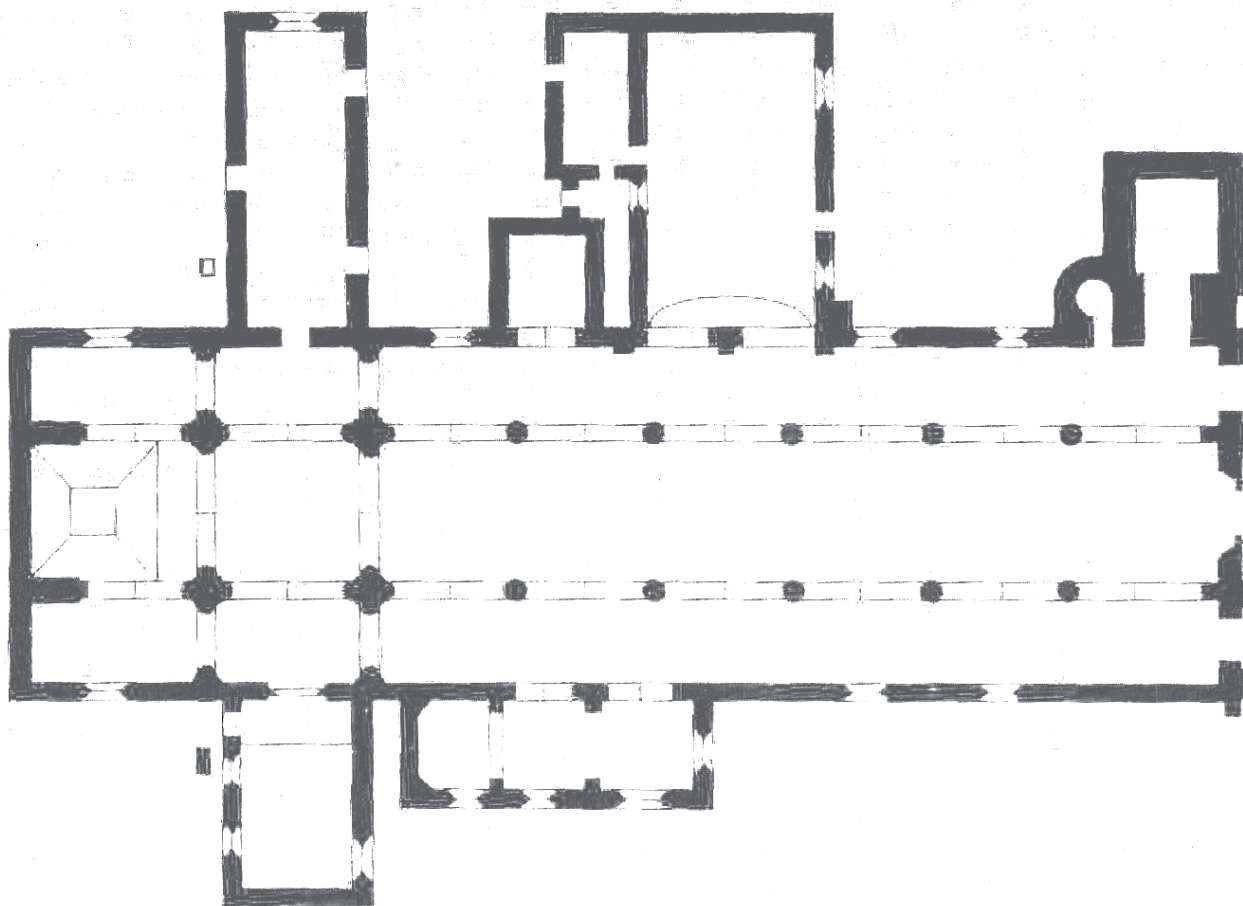


4a.

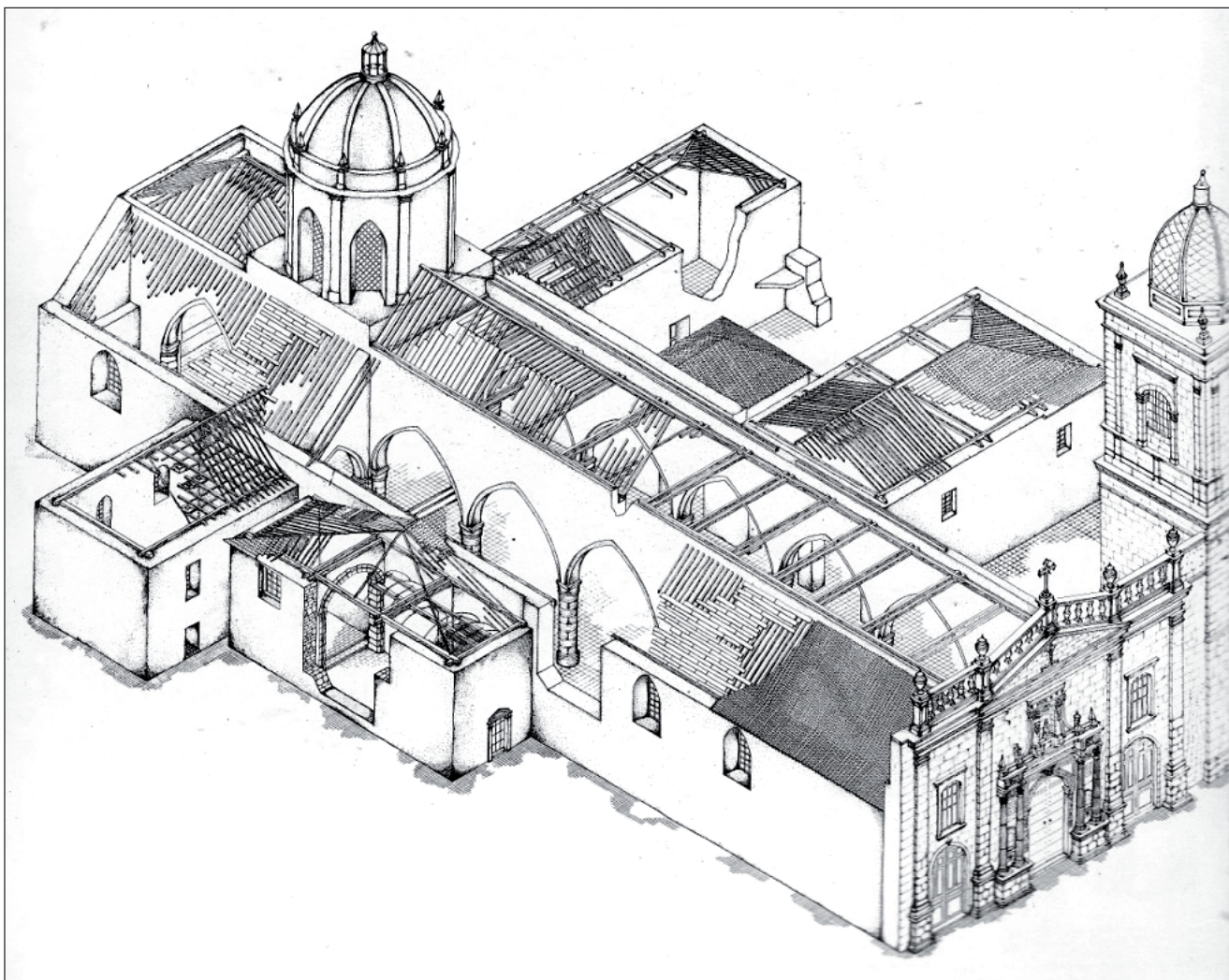
Plaza Mayor de la ville de Tunja, vue sur la façade de l'église de Saint Jacques dans son état original, s.d.



4b.
Relevé de façade de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.



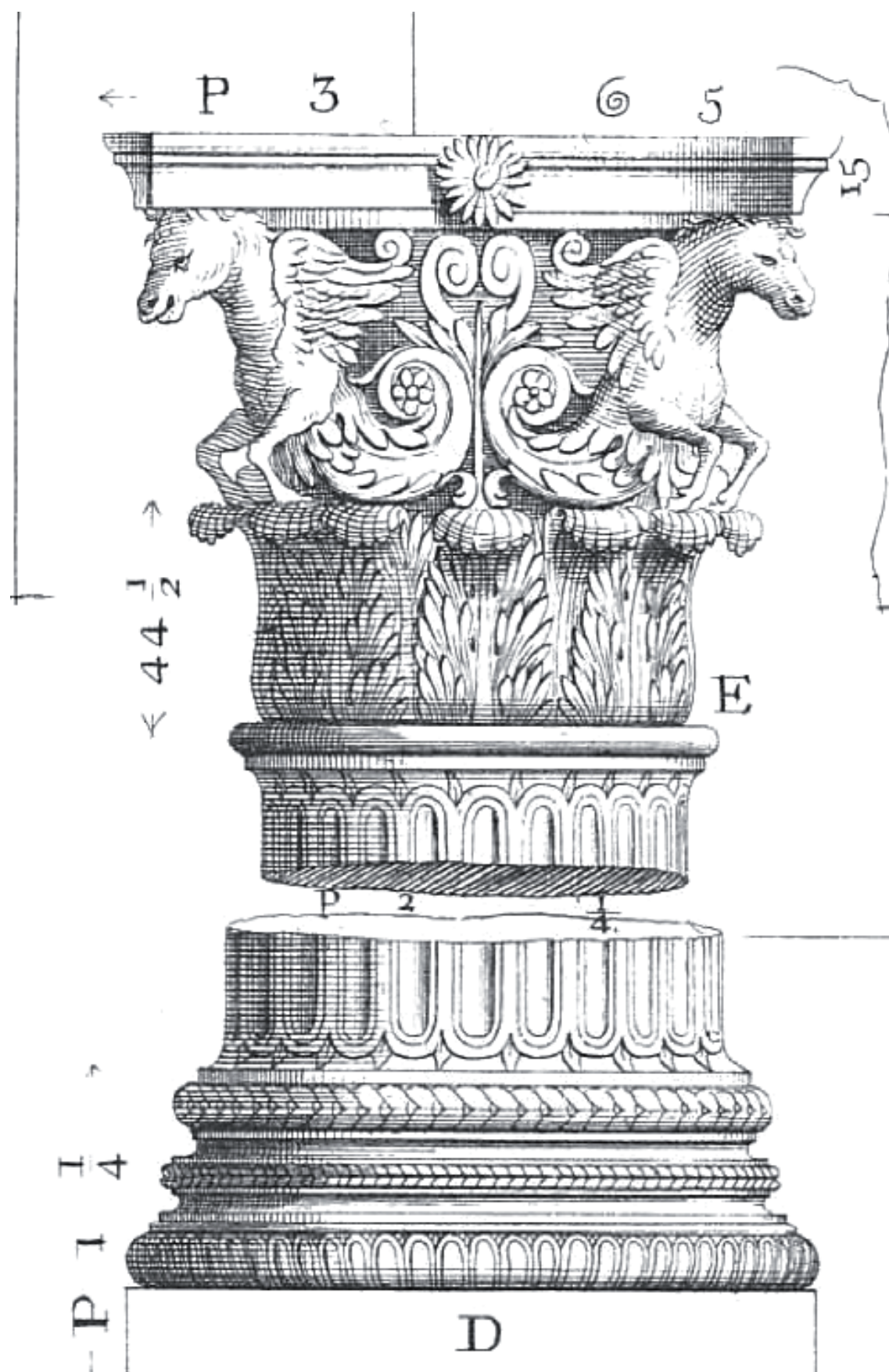
4c.
Plan et coupe de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.



4d.
Isométrie de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja dans son état actuel.



4e.
Détail du chapiteau du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.



4f.

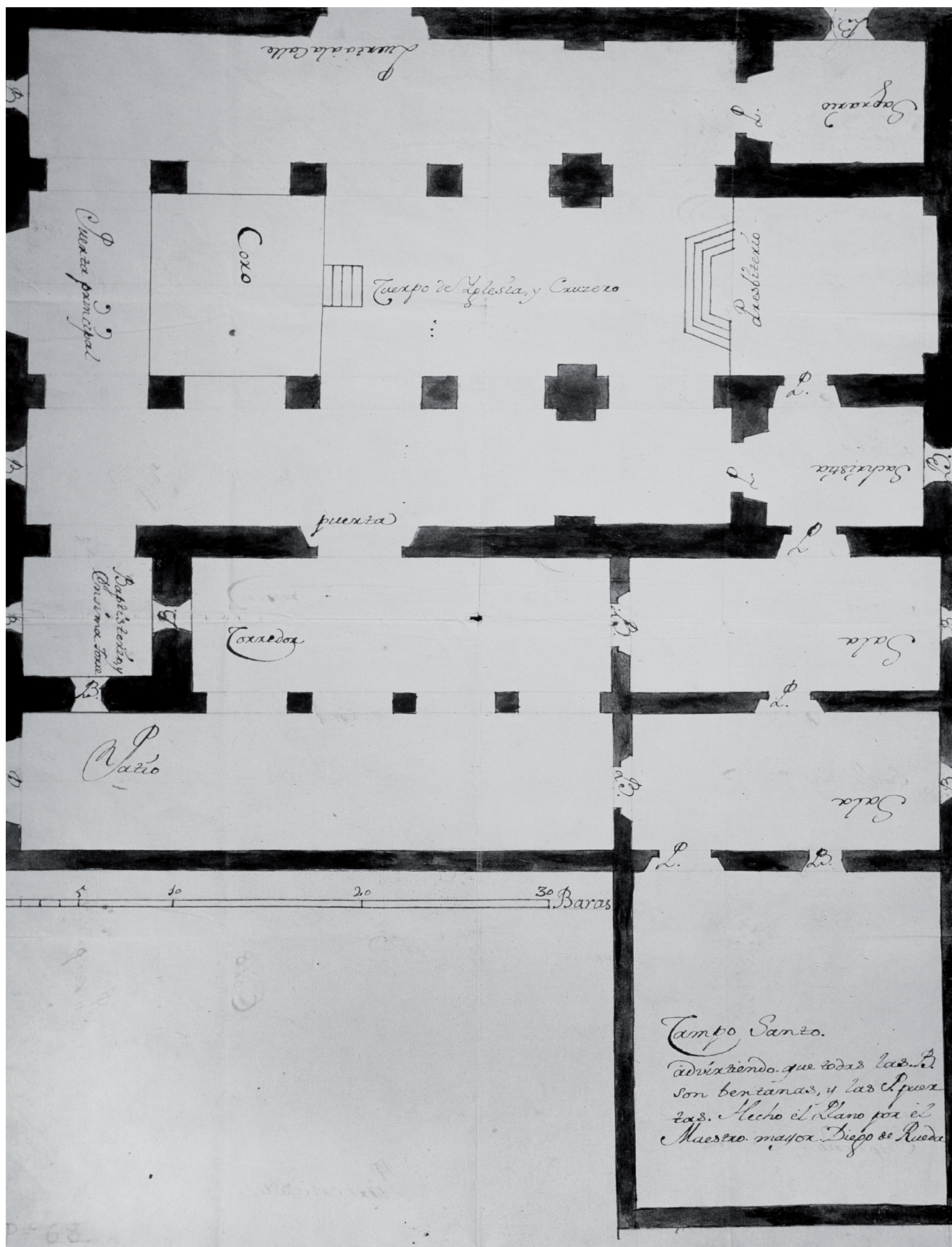
Palladio, « Chapiteau du Temple de Mars », dans: *Quatrième livre d'architecture*, détail de la planche X.



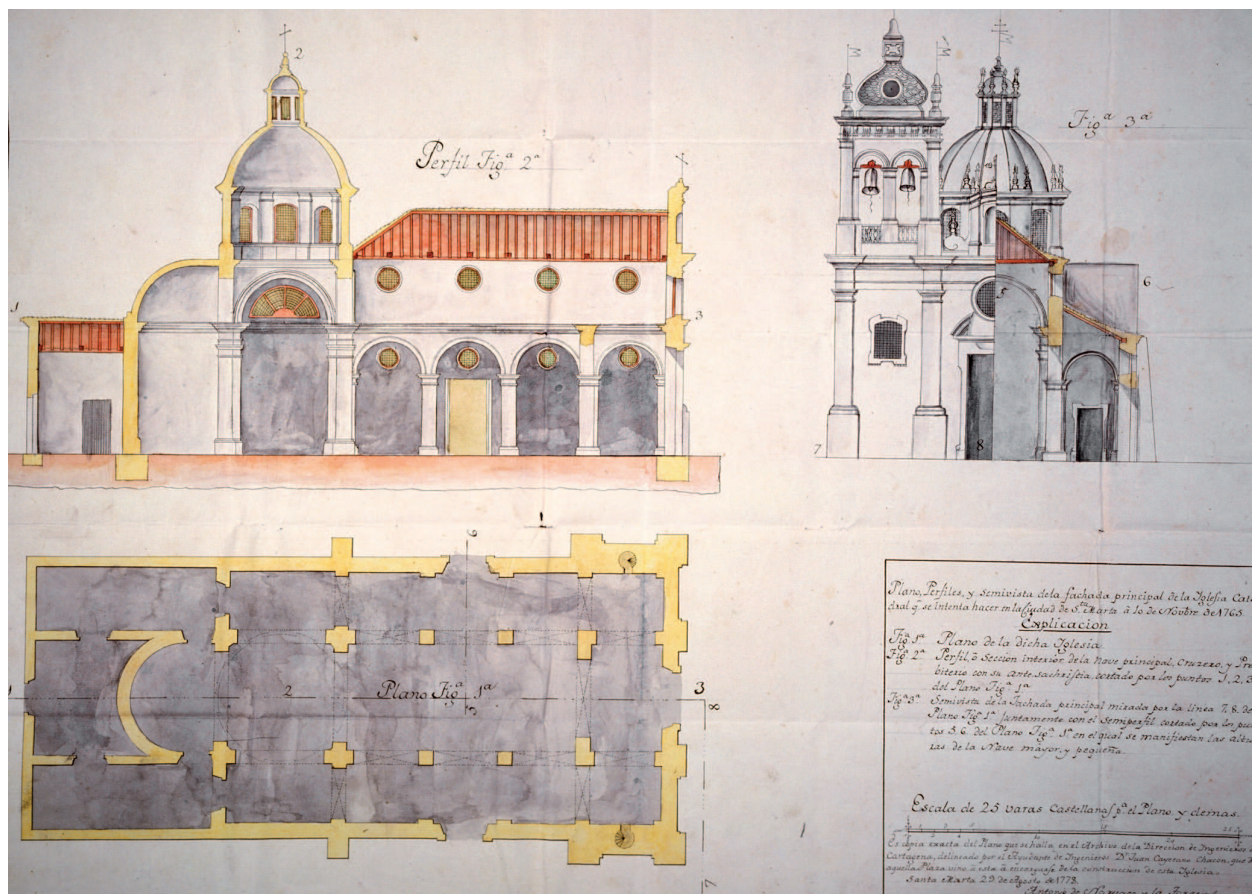


4g.
Détails du portail de la cathédrale de Saint Jacques de Tunja, 1562-1574.
Tunja (Boyacá).

**5.
La
cathédrale
de
Santa
Marta.**



5b.
 Diego de Rueda, Plan de l'église cathédrale de la ville de Santa Marta, 1757.
 Plume et encre noire, 30 x 41 cm.
 AGI, MP. Panama, 68.



5d.

Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *Copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta, 1778.*
 Plume, encre et lavis sur papier, 30 x 41,3 cm.
 AGI, MP. Panama, 256.

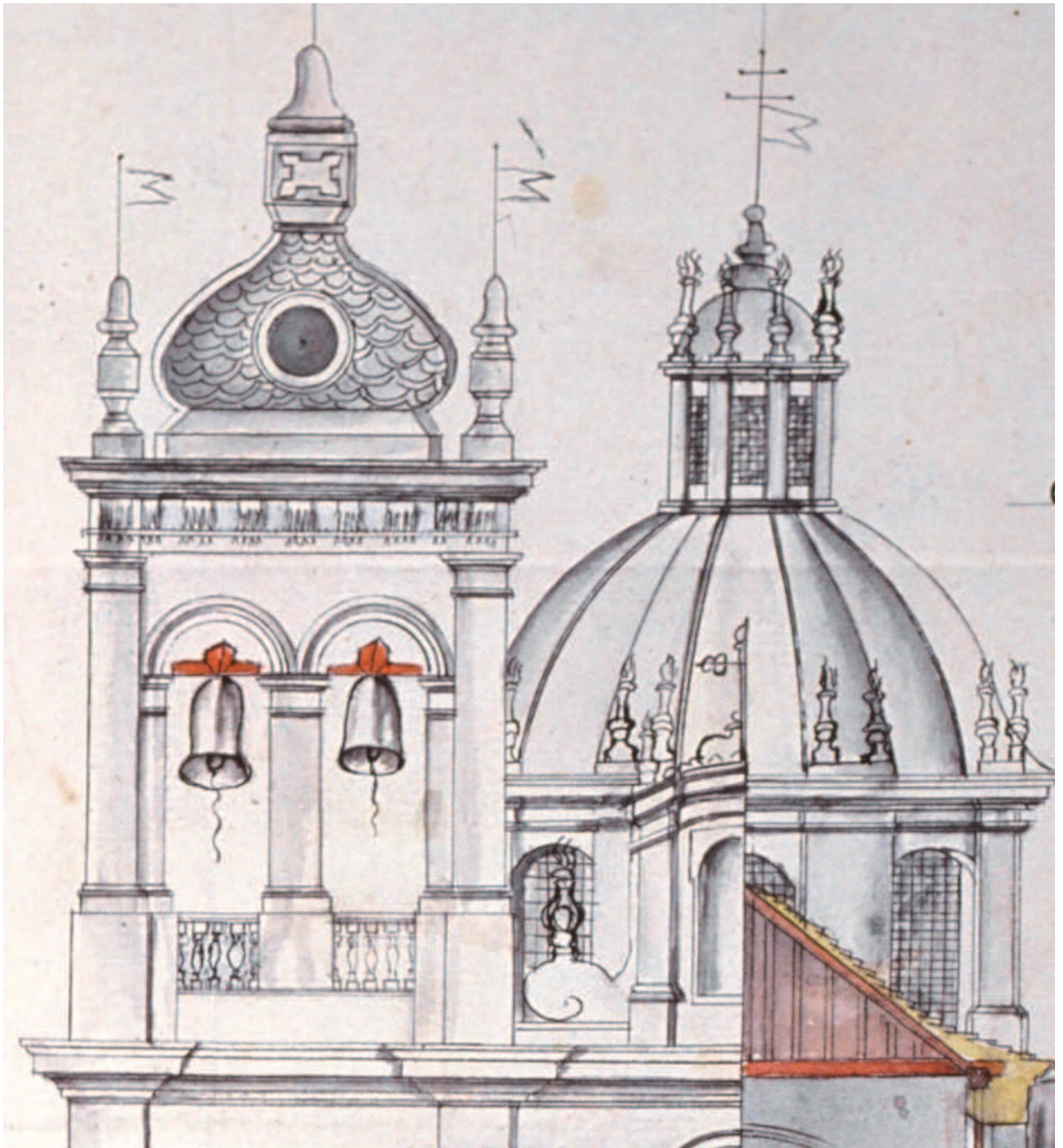


5e.

Juan Cayetano Chacón, *Deuxième projet pour l'église cathédrale de Santa Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1767.

Plume, encre et lavis sur papier.

AGI, MP. Panama, 176



5f.

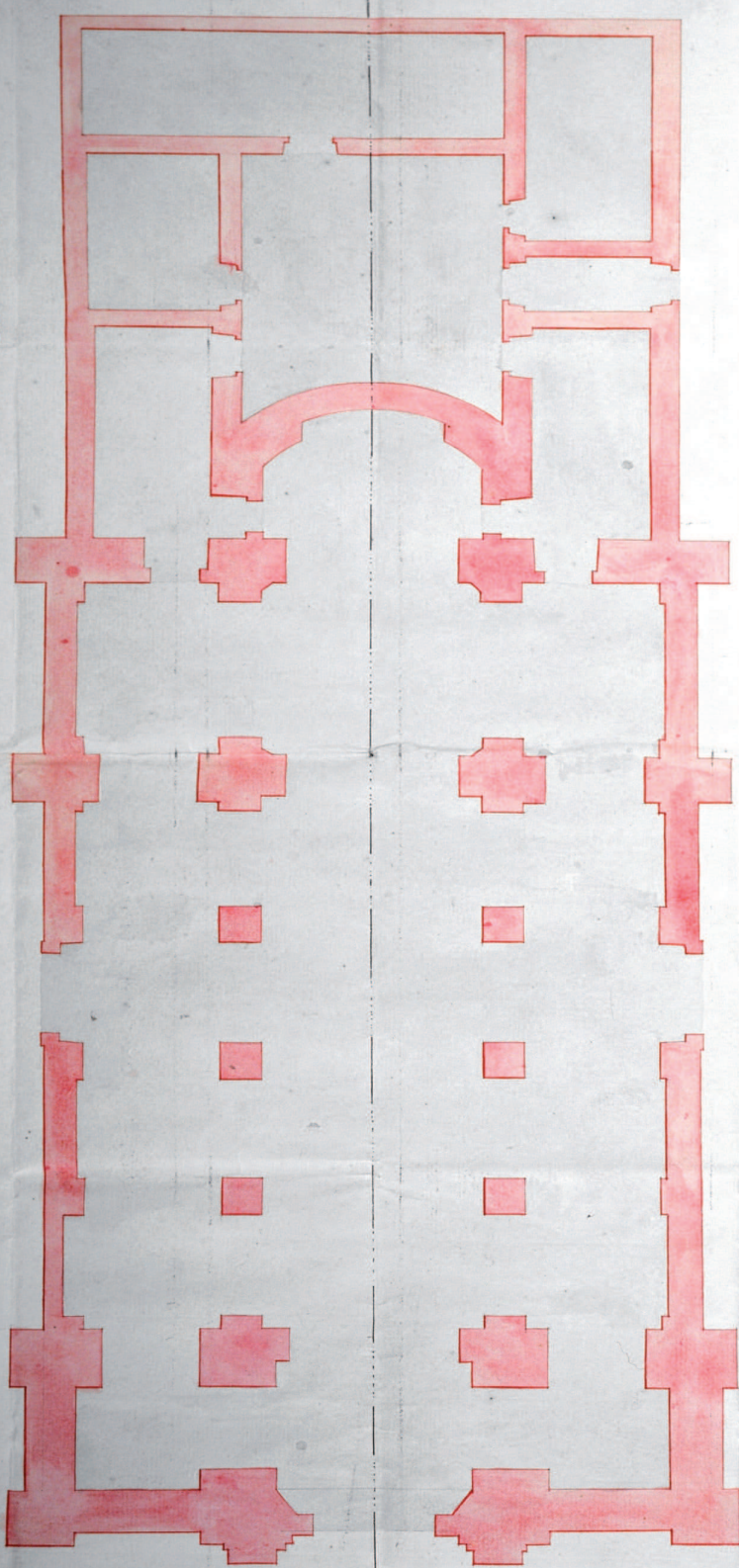
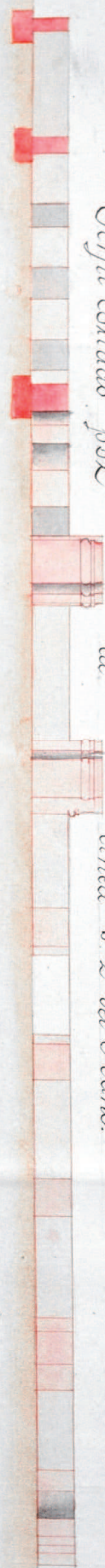
Antonio Narvaez y la Torre, Juan Cayetano Chacón (d'après), *copie du premier projet (1765?) pour l'église cathédrale de Santa Marta Marta* (détail de la coupole et du clocher), 1778.

Plume, encre et lavis sur papier.

AGI, MP. Panama, 256.

Plano y Perfil de la nueva Iglesia Cathedral que se comenzo a fabricar en la Ciudad de Santa Marta y está suspendida su construcción, sacado de la misma Obra, que manifestará su figura, y estado actual y la extensión, y aumento que se nota en dicha Obra, cobijada con el Plano de la misma que se acompaña (copiado de él que se halla en el Archivo de la Dirección de Ingenieros de Cartagena, formado por el Excmo. Sr. Juan Cayetano Chacon, que de aquella Plaza vino a esta a construir dicha Iglesia) el qual es el unico que se ha podido hallar, y se cree ser el del Proyecto primitivo que se dignó S. Ex. aprobar.

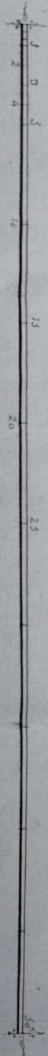
Perfil cortado por la línea 1 2 del Plano.



Santa Marta 29 de Agosto de 1778,

Antonio Narvaez y la Torre

Escala de 50. varas Castellanas





AGI, MP. Panama, 175.



5i.
E. Walhouse Mark, *Vue de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.
Aquarelle, 17,5 X 25,1 cm.
Bogota.
Collection de la Banque de la République.



5j.

E. Walhouse Mark, *Vue intérieure de la cathédrale de Santa Marta*, 1843.

Aquarelle, 17,3 X 25,1 cm.

Bogota.

Collection de la Banque de la République.



5k.
Vue sur la cathédrale de Santa Marta dans son état actuel.

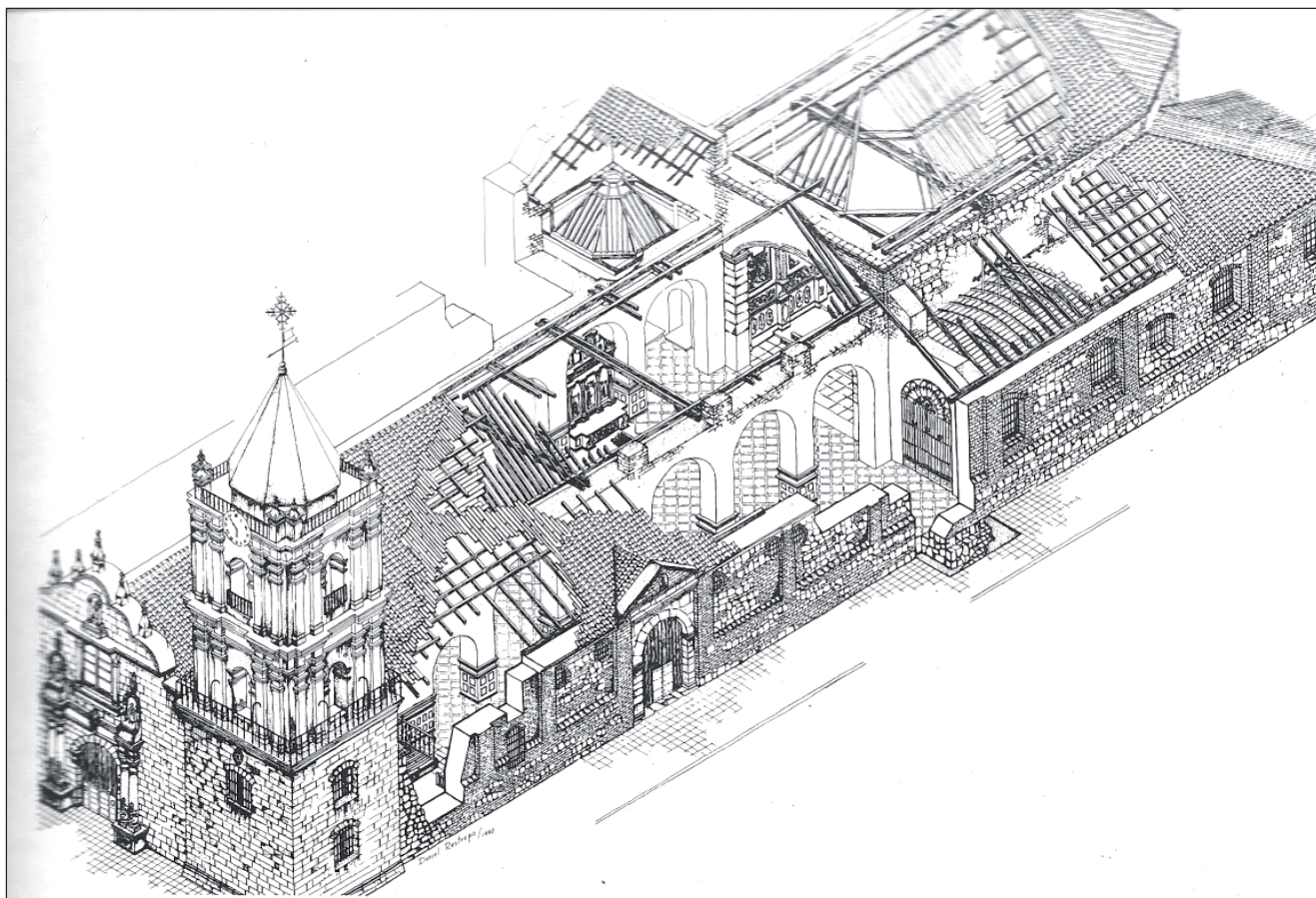
**6.
Eglise
de
Saint
François
de
Bogotá.**



6a.
Portail de l'église de Saint François de Bogota.
Bogota.



6b.
Maître-autel de l'église de Saint François de Bogota.
Bogota.



6c.
Isométrie de la cathédrale de Saint François de Bogota dans son état actuel.



6d.
Anonyme, *Saint François recevant les stigmates*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé, 234 x 145 cm.
Retable principal de l'église de Saint François.
Bogota.

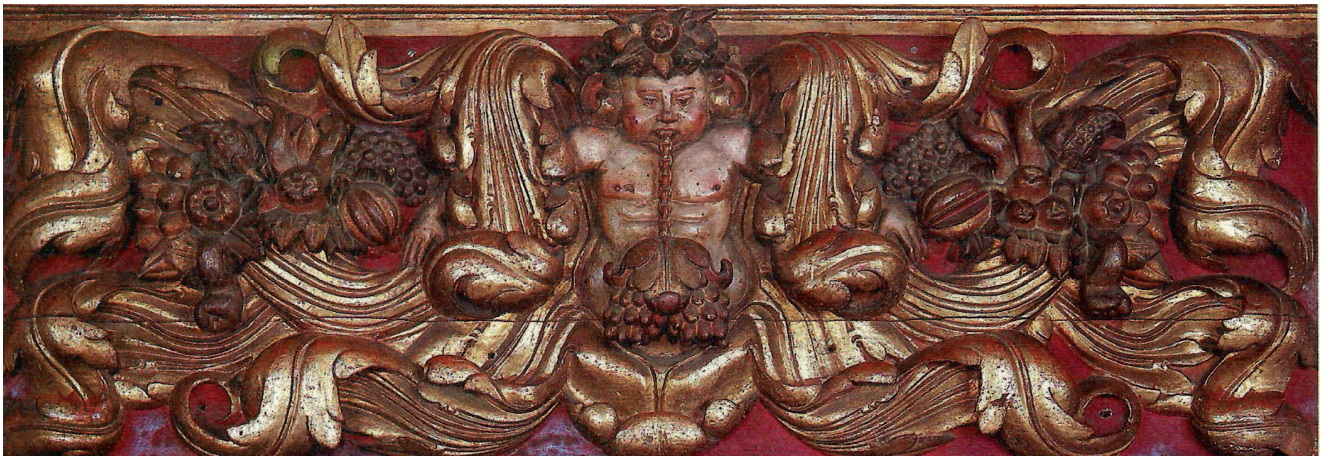
6e.

Anonyme, *Mascarons*, ca. 1633.

Bois taillé, doré, polychromé, 81,5 x 208 cm.

Frises du retable principal de l'église de Saint François.

Bogota.





6f.
Anonyme, *Le retour de la fuite en Egypte*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé, 234 x 145 cm.
Retable principal église de Saint François.
Bogota.



6g.
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos , *Le retour de la fuite en Egypte*, XVe siècle.
Huile sur toile. 230 x 150 cm.
Tunja (Boyacá).
Couvent de Santa Clara la Real.



6h.
Cornelius Galle, *Le retour de la fuite en Egypte*, XVIIe siècle.
Estampe.
Anvers.



6i.
Anonyme, *Le baptême du Christ*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé, 234 x 145 cm.
Retable principal église de Saint François.
Bogota.



6j.
Anonyme, *Marie Madeleine avec éléphant et licorne*, ca. 1633.
Bois taillé, doré, polychromé, 234 x 145 cm.
Retable principal église de Saint François.
Bogota.

7.
Santa
Clara
la
Real
Bogota



7a.
Façade de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.



7b.
Portail de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.



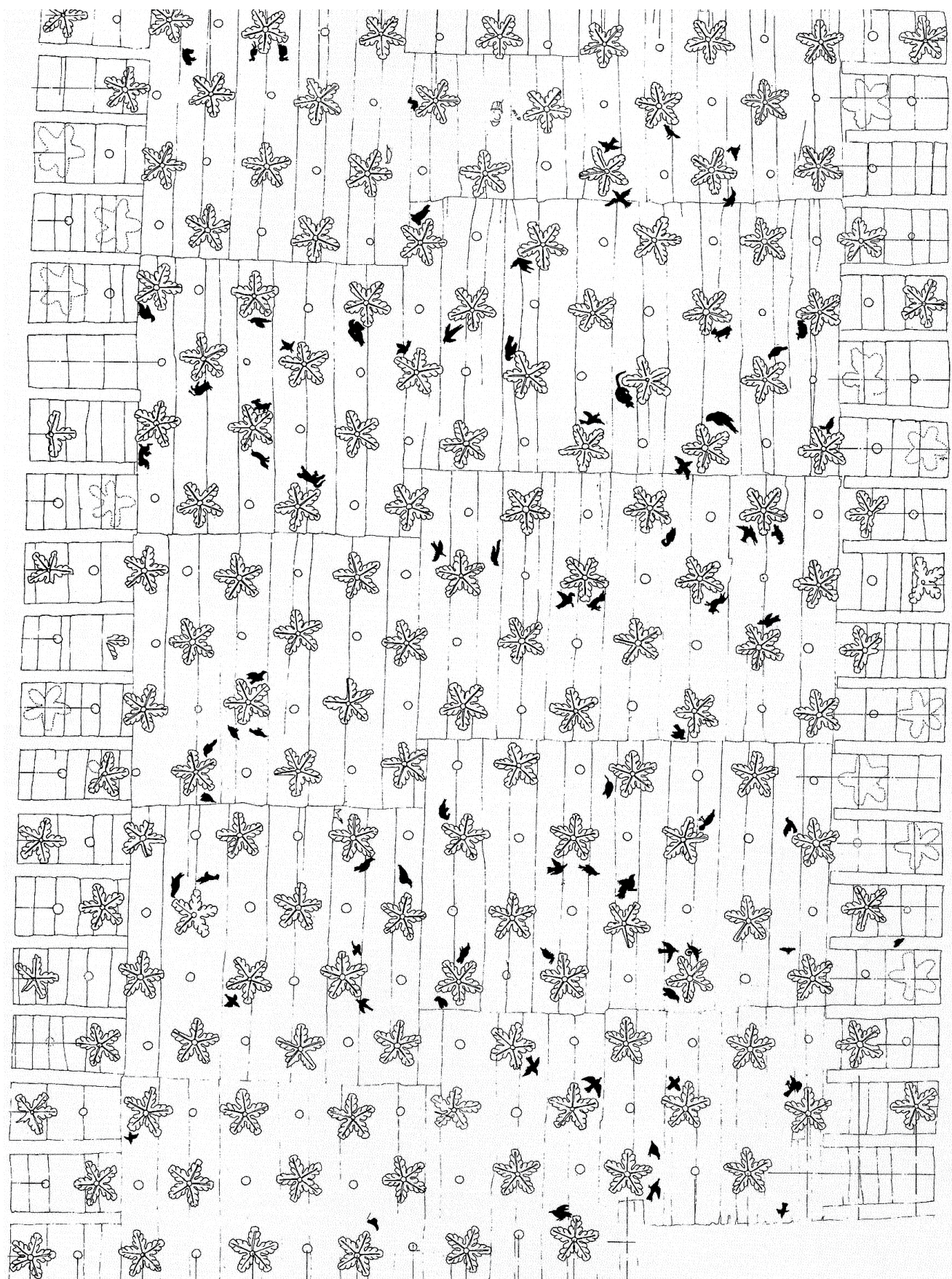
7c.
Vue sur le chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota.
Bogota.



7d.
Détail du plafond de la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVIIe siècle.
Lambris polychromé avec des appliques de bois taillé et doré.



7e.
Vue sur la nef de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVIIe siècle.
Bogota.





7g.
Détail du plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real de Bogota, XVIIe siècle.



7h.

Anonyme, *Epervier*, XVIIe siècle.

Peinture sur bois.

Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real.

Bogota.

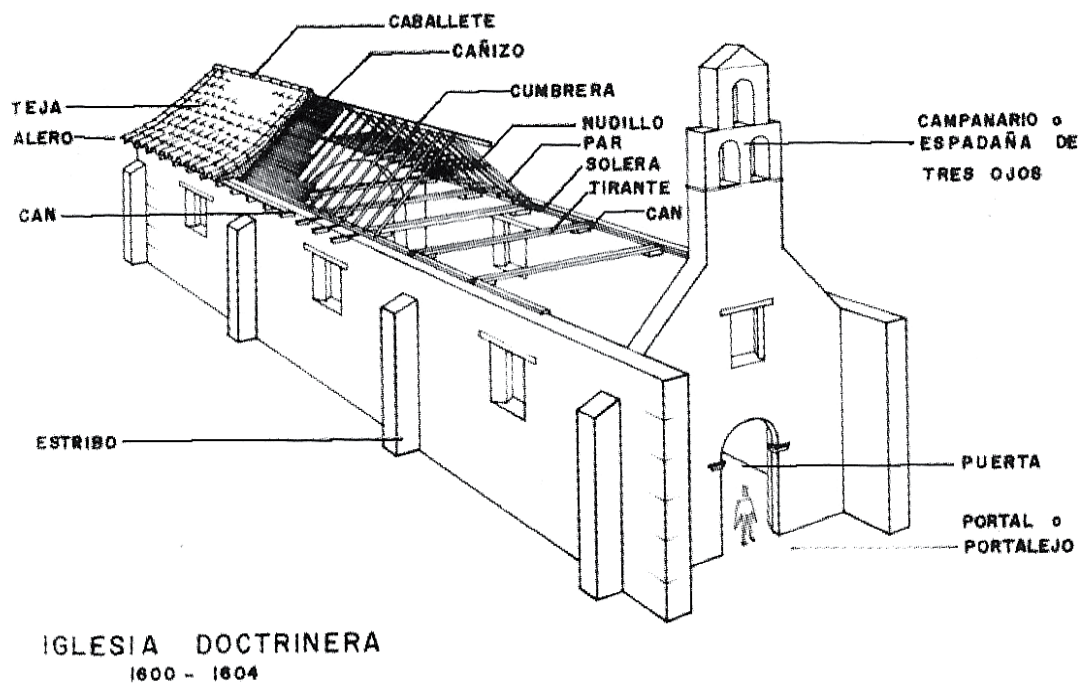


7i.
Anonyme, *Singe araignée*, XVIIe siècle.
Peinture sur bois.
Plafond du chœur de l'église de Santa Clara la Real.
Bogota.

**8.
Le
temple
d'endoctrinement.**

Hacer edificio decente y duradero.
La construcción del pueblo de indios

135



8a.
Modélisation des églises du oidor Luis Henriquez.
Auteur: Alberto Corradine, 1976.



8b1.

Couvrement de l'accès principal de l'ancien temple d'endoctrinement de Moniquirá, fin XVIe siècle-début du XVIIe siècle.
Moniquirá (Boyacá).



8b2.

Couvrement de l'accès principal de l'ancien temple d'endoctrinement de Monquirá, fin XVIe siècle-début du XVIIe siècle.
Monquirá (Boyacá).



8c.
Façade du temple d'endoctrinement de Cucaita.
Cucaita (Boyacá).



8e.
Chevet du temple d'endoctrinement de Chivatá.
Chivatá (Boyacá).



8d.
Façade du temple d'endoctrinement de Sutatausa.
Sutatausa (Cundinamarca).



8f.
Façade du temple d'endoctrinement de Chiquiza.
Chiquiza (Boyacá).



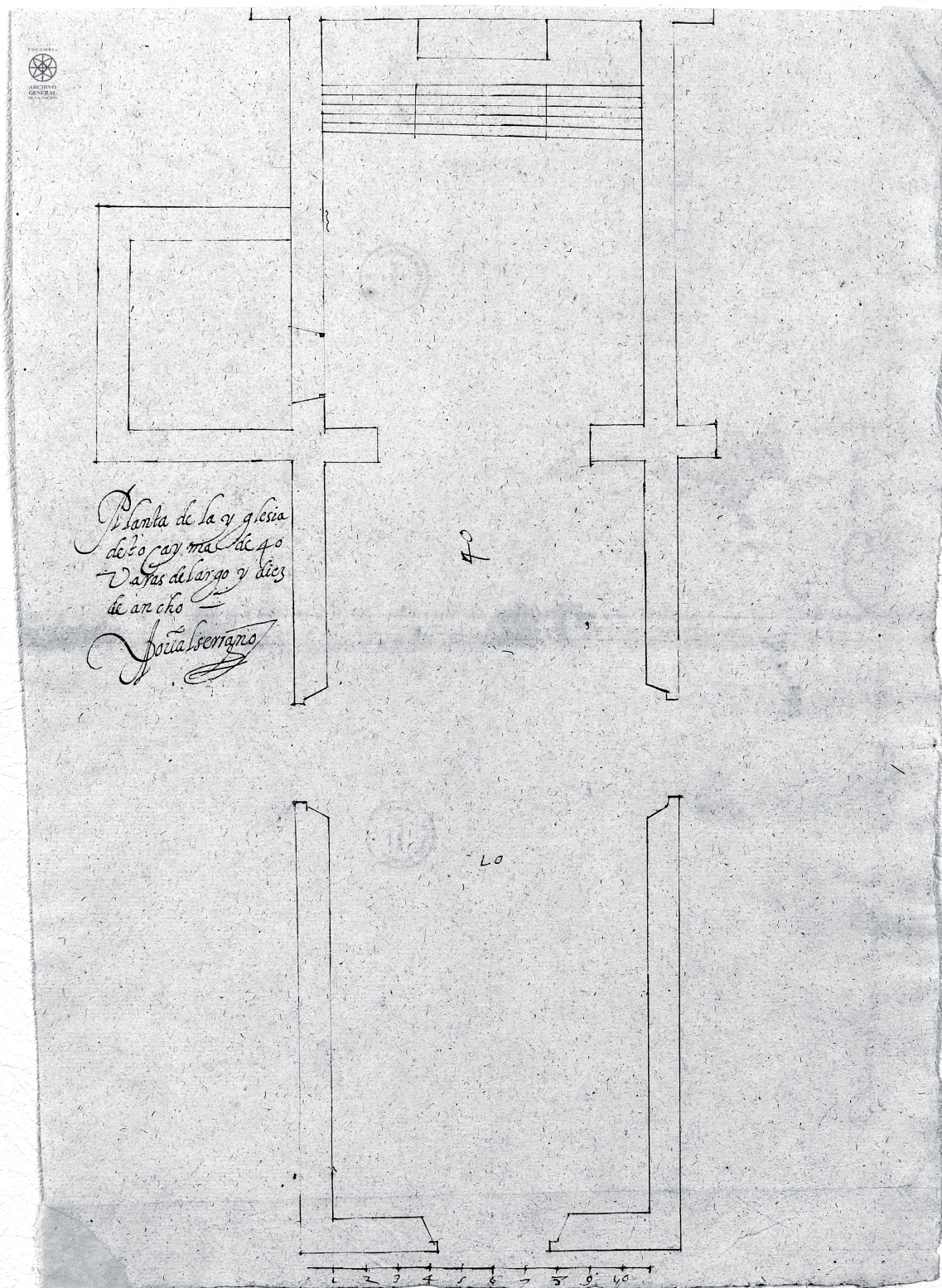
8g.
Façade du temple d'endoctrinement de Sora.
Sora (Boyacá).



8h.
Façade du temple d'endoctrinement de Sáchica.
Sáchica (Boyacá).

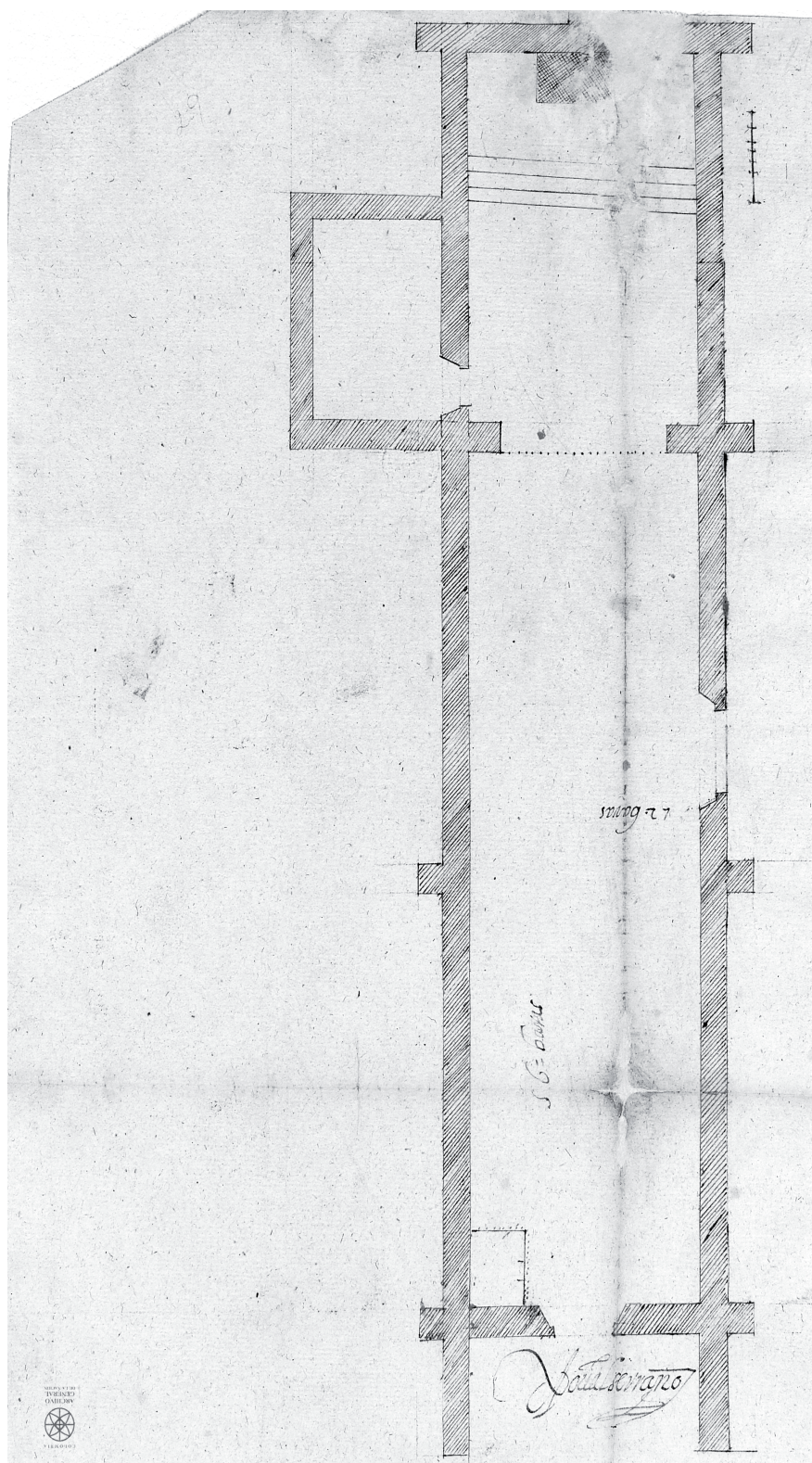


8i.
Maître-autel du temple d'endoctrinement de Chiquiza.
Chiquiza (Boyacá).



© ARCHIVO GENERAL DE LA NACION - Colombia
Sección: Mapas y Planos, Mapoteca 4 Ref.: 483 A

8j.
Cristobal Serrano, *Plan de l'église de la ville de Tocaima* (Cundinamarca), 1630.
Plume et encre brune, 39 x 42 cm.
AGN, SMP4, 483A.

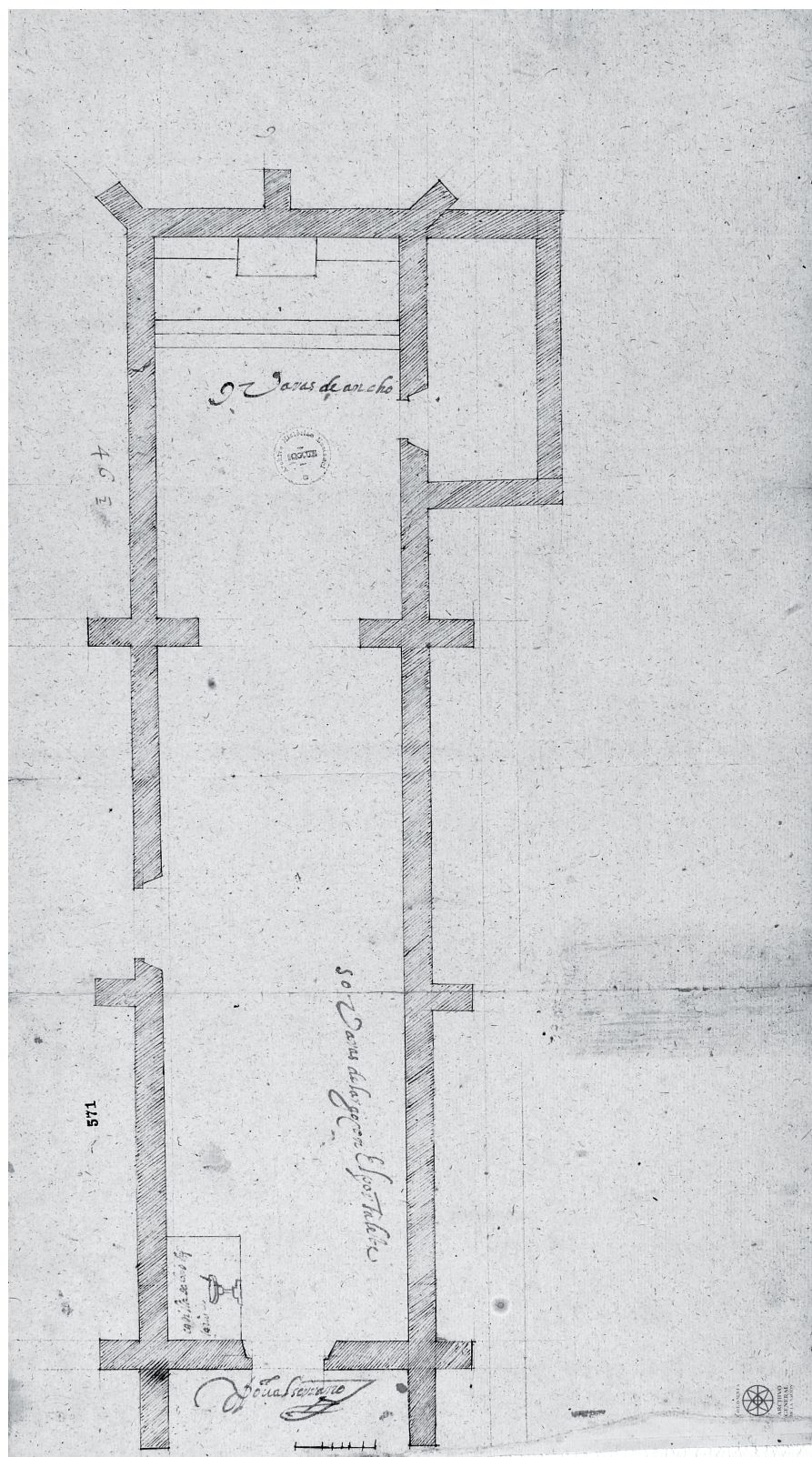


8k.

Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement d'Engativá* (Cundinamarca), 1629.

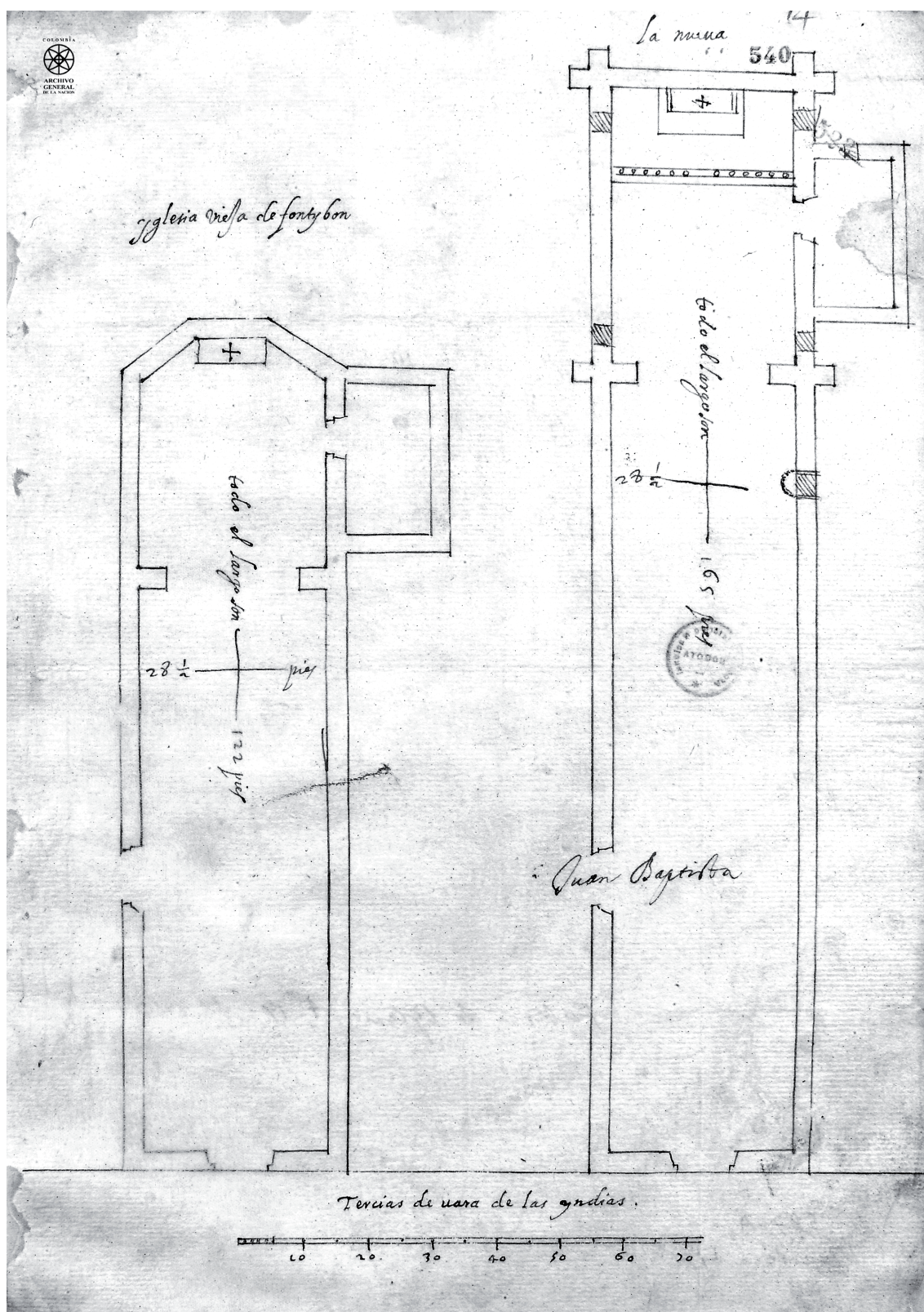
Plume et encre brune, 28 x 42 cm.

AGN, SMP4, 476A.



81.

Cristobal Serrano, *Projet pour le temple d'endoctrinement de Bojacá* (Cundinamarca), 1629.
 Plume et encre brune, 31 x 57 cm.
 AGN, SMP4, 41A.

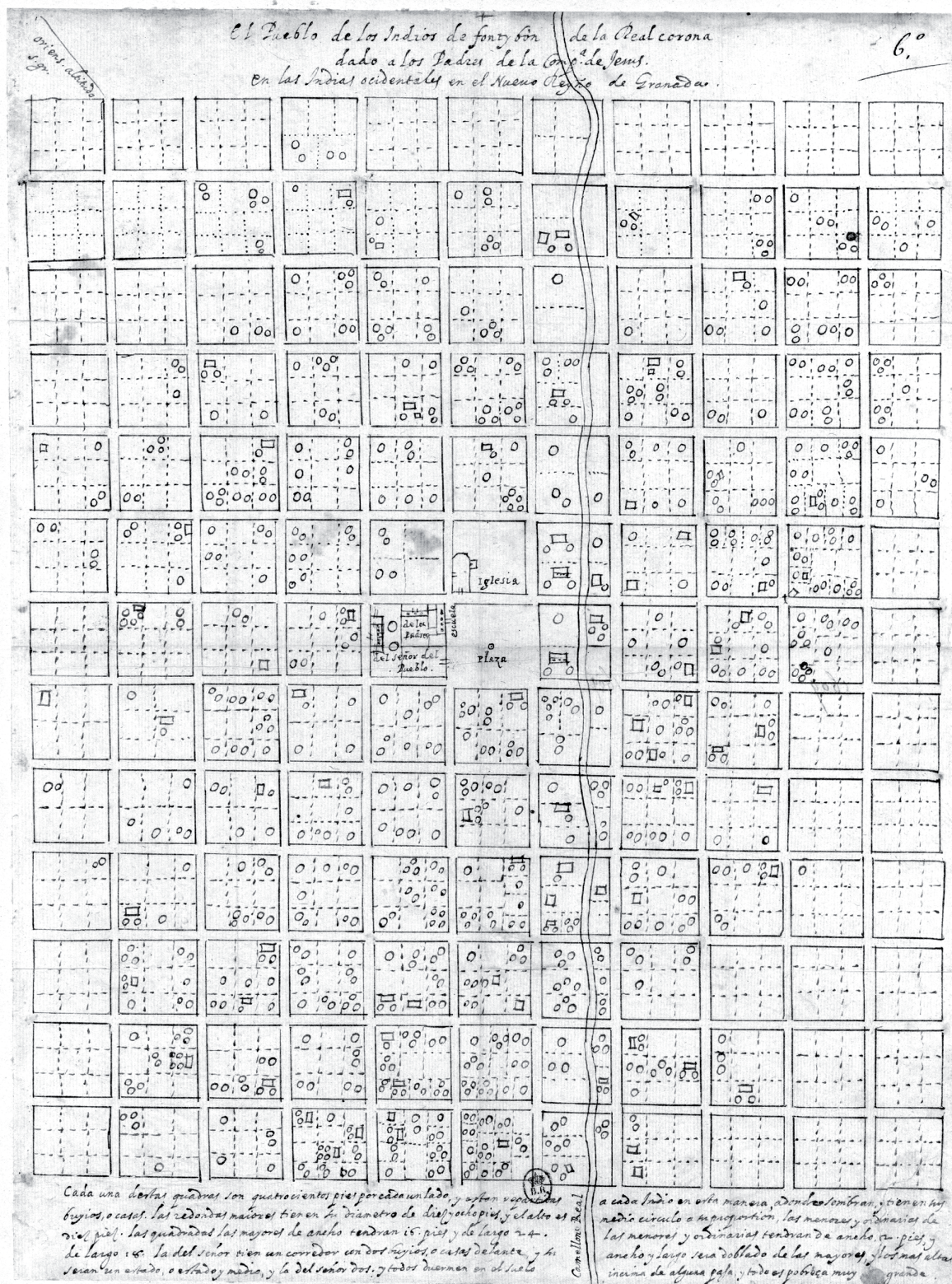


8m.

Juan Bautista Coluccini, *Projet pour la réparation du temple d'endoctrinement du village de Fontibón* (Cundinamarca), 1619.

Plume et encre brune, 28 x 42 cm.

AGN, SMP4, 587A.



M133288 Fontibón

V.R. 495.

8n.

Juan Bautista Coluccini (?), *Résidence de Fontibón, Colombie: plan de la «Doctrina» de Fontibón, 1610 (?)*.

Plume et encre brune, 29,5 x 45 cm.

BNF, Cabinet des estampes, FOL-HD-4(6).

9. Le décor



9a.
Portail de l'église de Saint Ignace de Tunja, 1620-1635.
Tunja (Boyacá).



9b.
Relevé de façade de l'église de Saint Ignace de Tunja.
Tunja (Boyacá).



9c.
Façade de l'église de Saint-François de Tunja, 1625-1640.
Tunja (Boyacá).



9d.
Portail de l'église de Saint François de Tunja, 1625-1640.
Tunja (Boyacá).



9e.
Façade de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
Tunja (Boyacá).



9f.
Portail de l'église de Saint Augustin de Tunja, 1578-1603.
Tunja (Boyacá).



9g.
Vue sur la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).



9h.
Fausse voûte et artesonado de la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).



9i.
Vue sur la nef de l'église de Saint Dominique depuis la Chapelle du Rosaire de Tunja, ca. 1670.
Eglise de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).



9j.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).



9k.
Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.
Peinture murale.
Chœur de l'église de Saint Dominique.
Tunja (Boyacá).



91.

Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.

Peinture murale.

Chœur de l'église de Saint Dominique.

Tunja (Boyacá).



9m.

Fra Pedro Bedon, *Galerie des martyrs Dominicains* (détail), ca.1593.

Peinture murale.

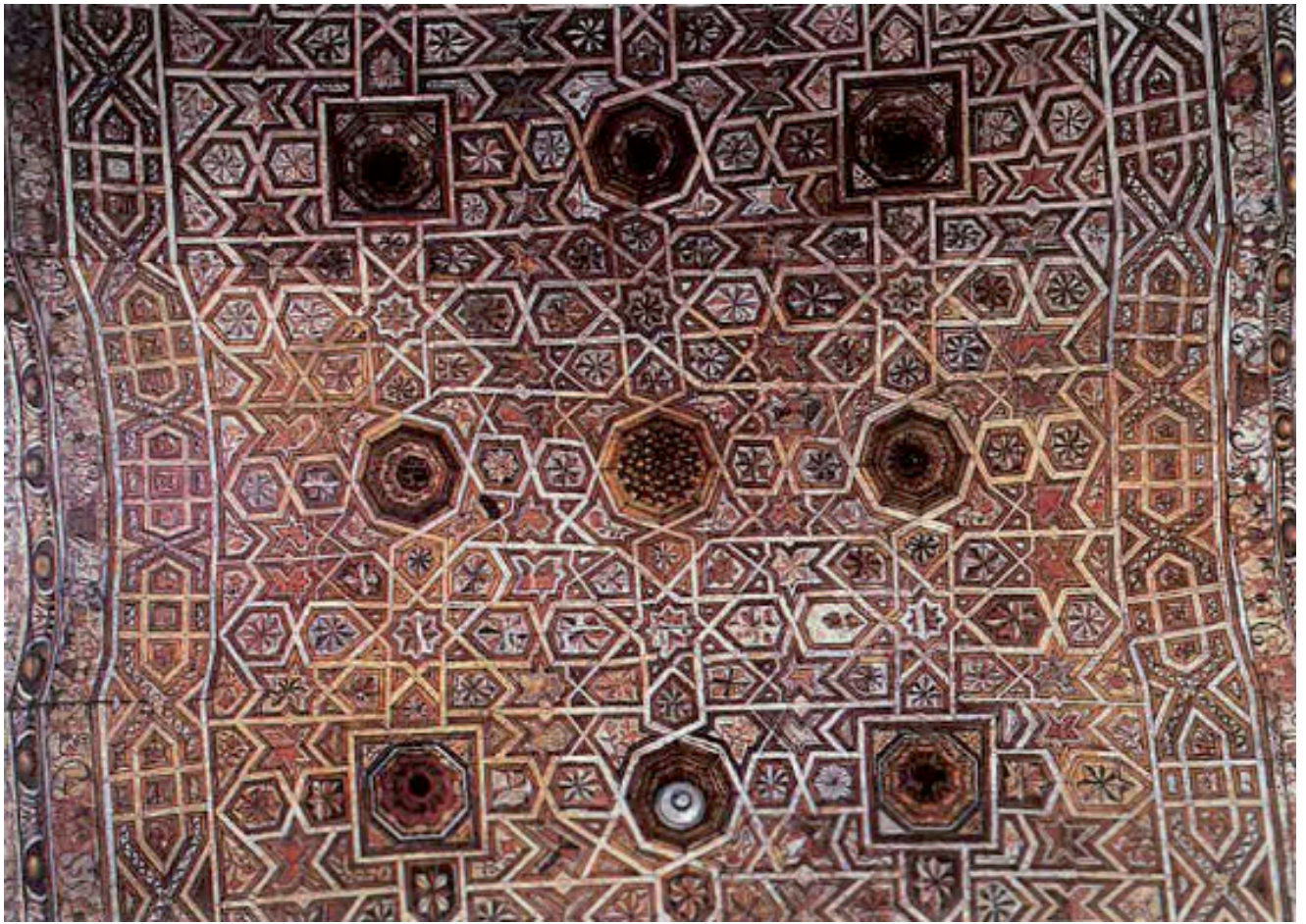
Chœur de l'église de Saint Dominique.

Tunja (Boyacá).



9n.

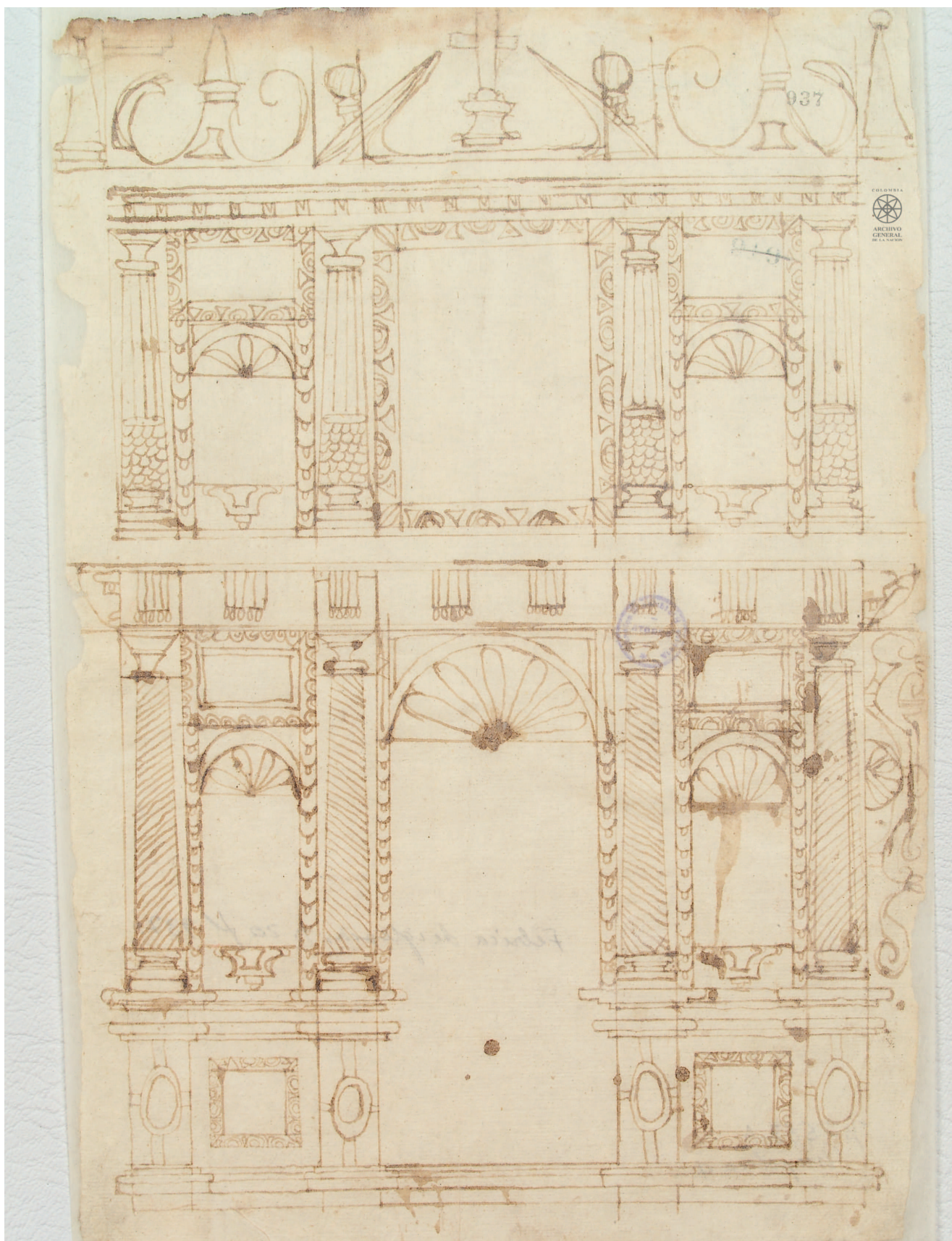
Détail du faux-plafond à caissons de la Chapelle des Mancipe, XVI^e siècle.
Bois doré et polychromé avec des appliques.
Cathédrale de Saint Jacques.
Tunja (Boyacá).



90.
Détail de la fausse-voûte de la chapelle majeure de l'église de la Conception de Bogota, XVIIe siècle.
Lambris polychromé.
Bogota.



9p.
Détail de l'artesonado de l'église de Santa Clara le Real de Tunja, fin du XVIe siècle.
Peinture murale et bois polychromé.
Tunja (Boyacá).



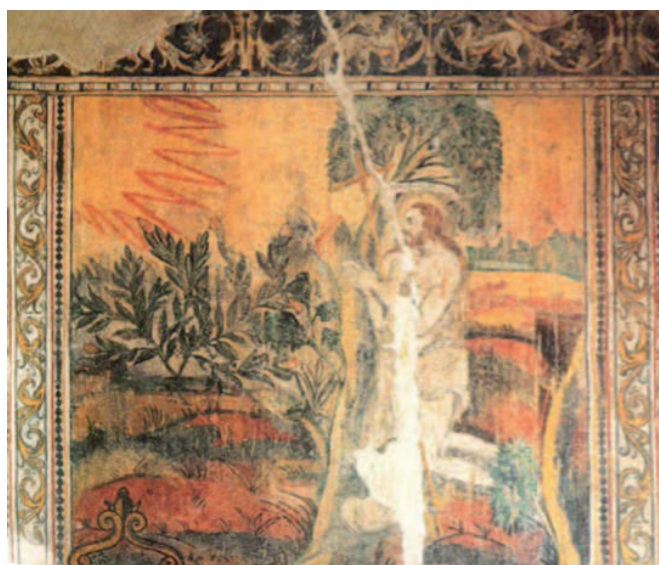
9q.
 Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Cajicá* (Cundinamarca), 1649.
 Plume et encre brune, 21 x 31 cm.
 AGN, SMP4, 555A.



9r.
Anonyme, *Projet pour le tabernacle de l'église de Grirón* (Santander), 1786.
Plume et encre brune, 20 x 30 cm.
AGN, SMP4, 555A.



9s.
Anonyme, *Adam et Eve succombant au fruit défendu*, XVIIe siècle.
Peinture murale.
Turmequé (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.



9t.
Anonyme, *Ermite*, XVII^e siècle.
Peinture murale.
Turmequé (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.



9u.
 Anonyme, *Le Jugement Dernier*, XVII^e siècle.
 Peinture murale.
 Turmequé (Cundinamarca).
 Temple d'endoctrinement.



9v.
Vue sur la nef du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVIe. siècle.
Sutatausa (Cundinamarca).
Photographie.



9w.
Maître-autel du temple d'endoctrinement de Sutatausa, fin du XVIe. siècle.
Sutatausa (Cundinamarca).



9x.

Anonyme, *Donateur indigène (Cacique)*, fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.



9y.

Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.



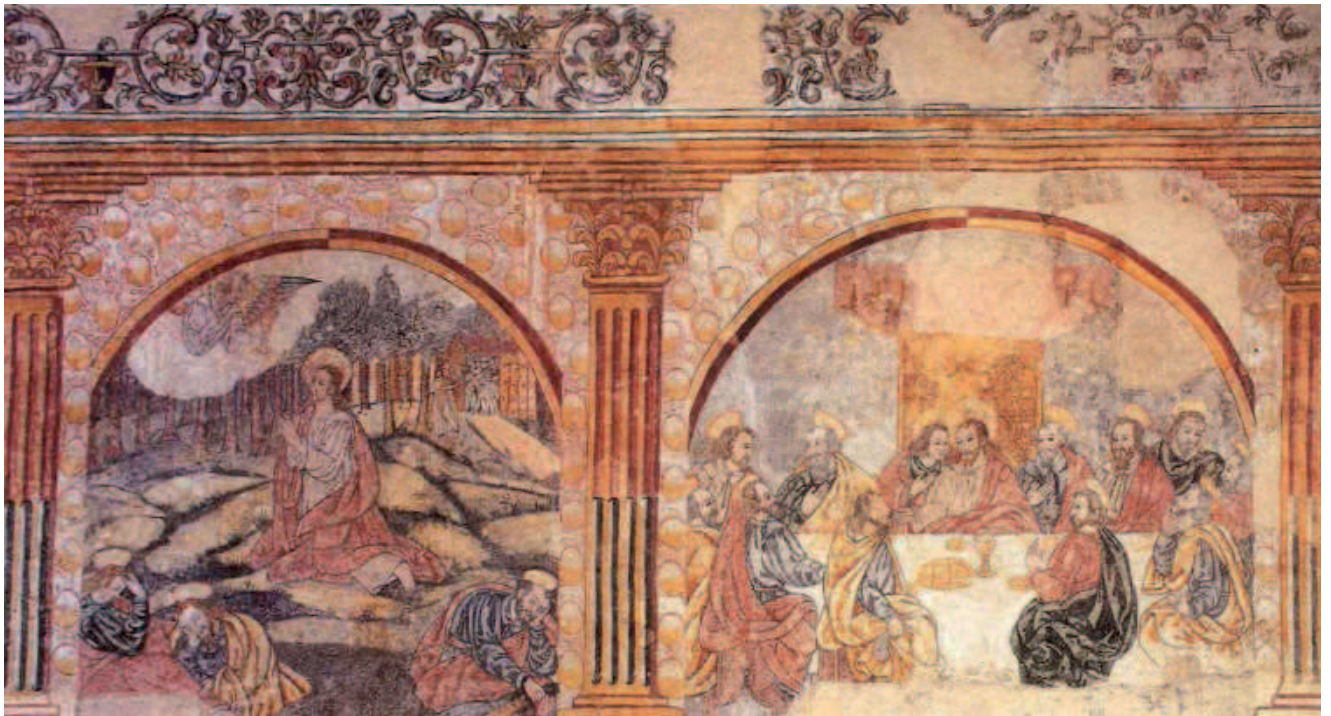
9y.

Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.

Peinture murale.

Sutatausa (Cundinamarca).

Temple d'endoctrinement.



9z.
Anonyme, *La vie du Christ* (détail), fin du XVI^e siècle.
Peinture murale.
Sutatausa (Cundinamarca).
Temple d'endoctrinement.



9aa.
Anonyme, *Niche*, XVIII^e siècle.
Peinture murale.
Popayán (Cauca).
Eglise de La Hermita.



9bb.

Pilastre de l'arc diaphragme de la nef centrale de l'église de Saint Dominique, XVII siècle.
Bois taillé, doré, polychromé.
Tunja (Boyacá).
Eglise de Saint Dominique.



9cc.
Pilastre, XVII siècle.
Bois taillé, doré, polychromé.
Bogota.
Musée d'art Colonial.



9dd.

Supports Anthropomorphes.

De gauche a droite: Tunja, Chapelle du Rosaire; Tunja église du Topo; Popayán, église de Saint Dominique.

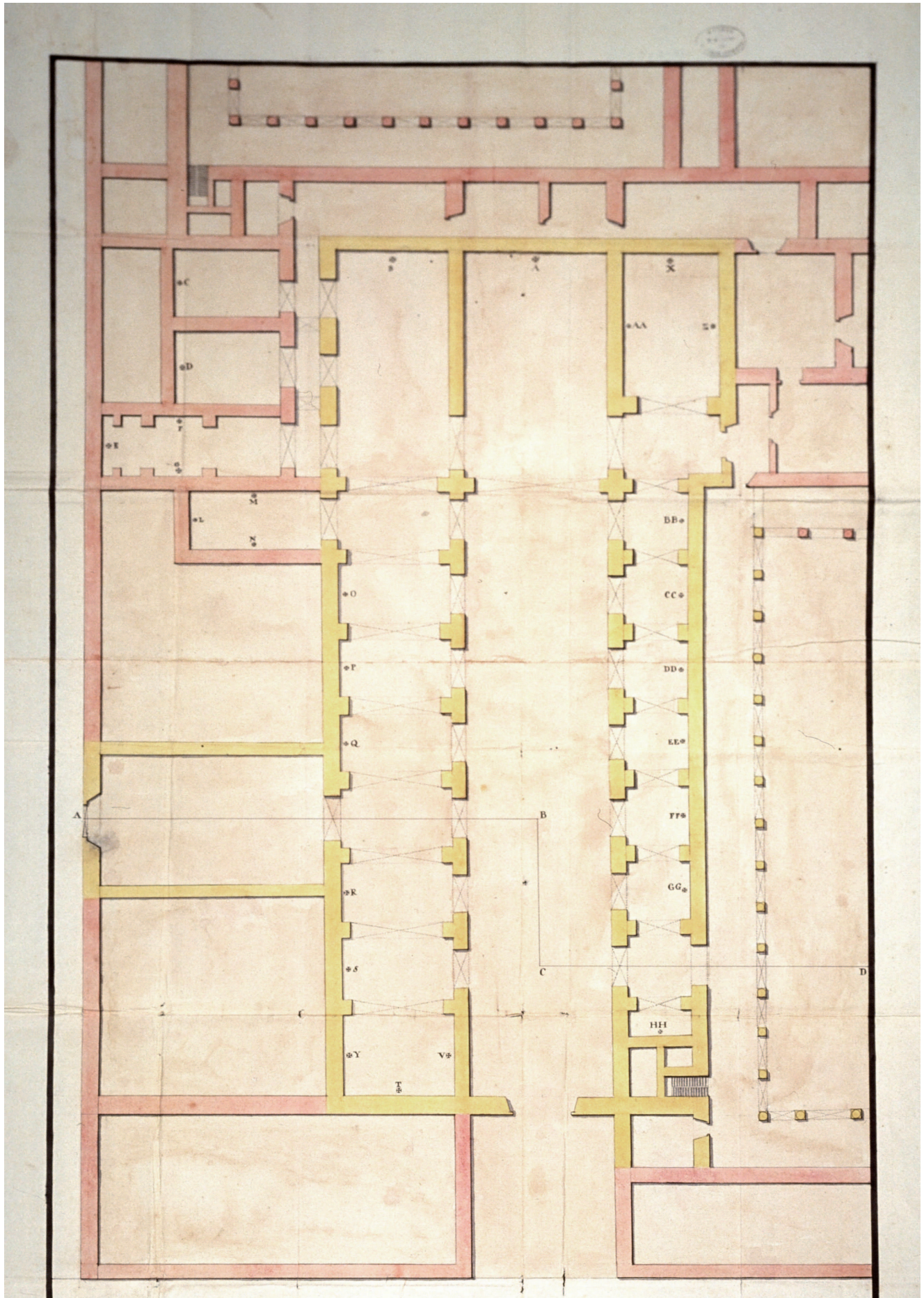


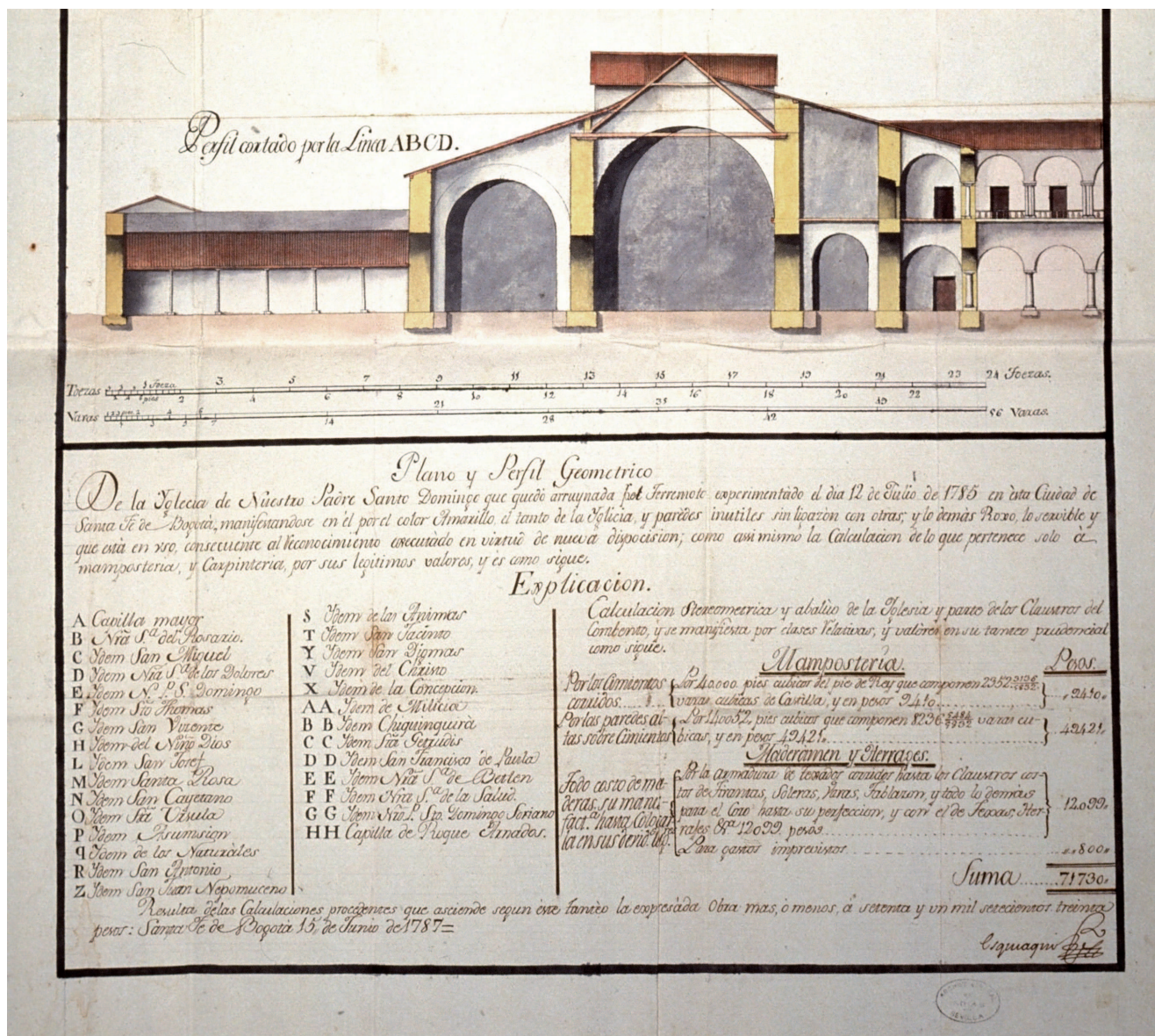
9ee.
Caryatide, XVIIe siècle.
Bois taillé, doré, polychromé.
Tunja (Boyacá).
Eglise du Topo.

10.
Divers.



10a.
Façade de l'église de Saint Ignace de Bogota.
Bogota.



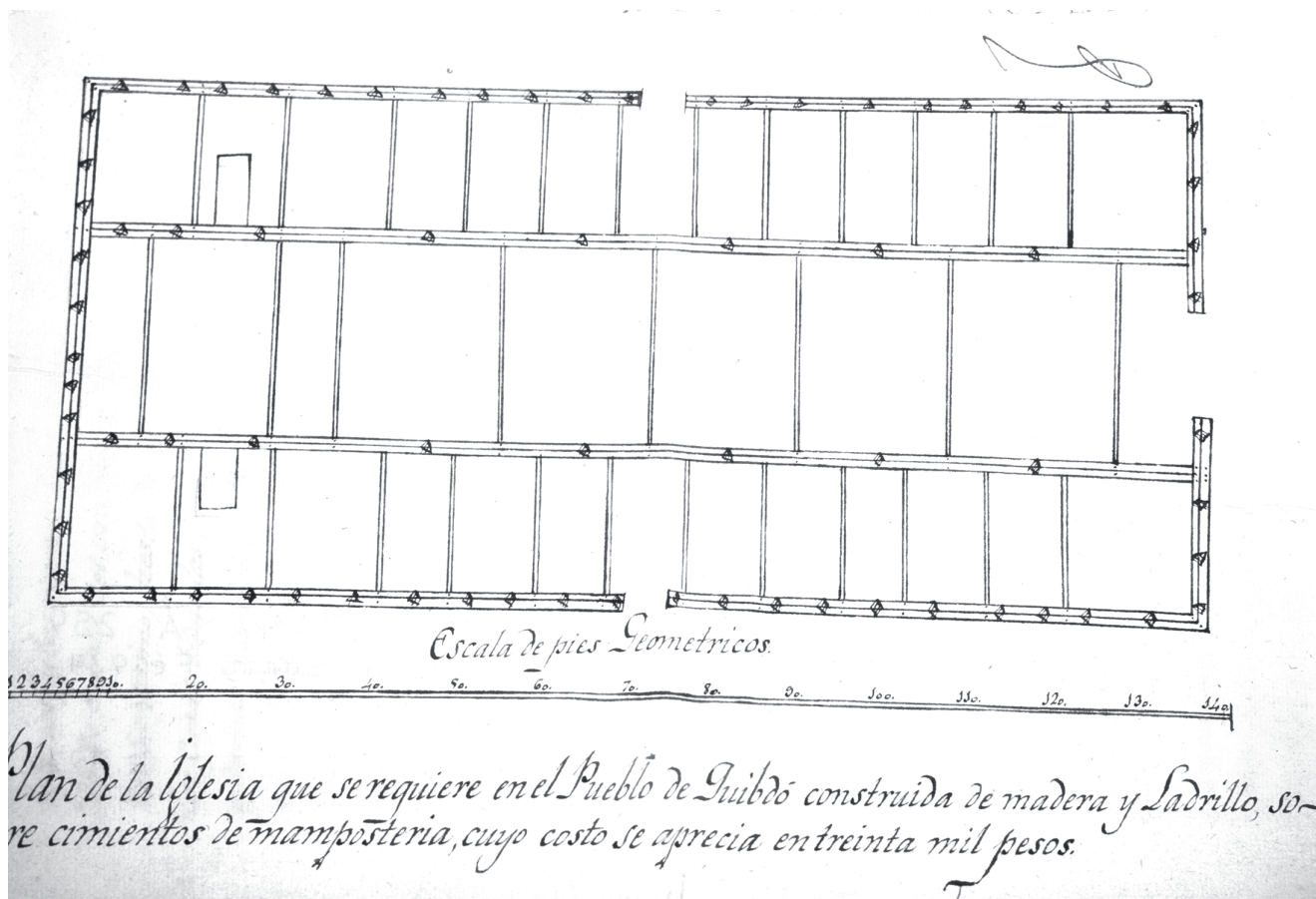


10c.

Domingo Esquiqui, Coupe et élévation de l'église du monastère de Saint Dominique de Bogota qui est abîmée, 1730.

Plume, encre et lavis sur papier, 25 x 60 cm.

AGI, MP. Panama, 265.

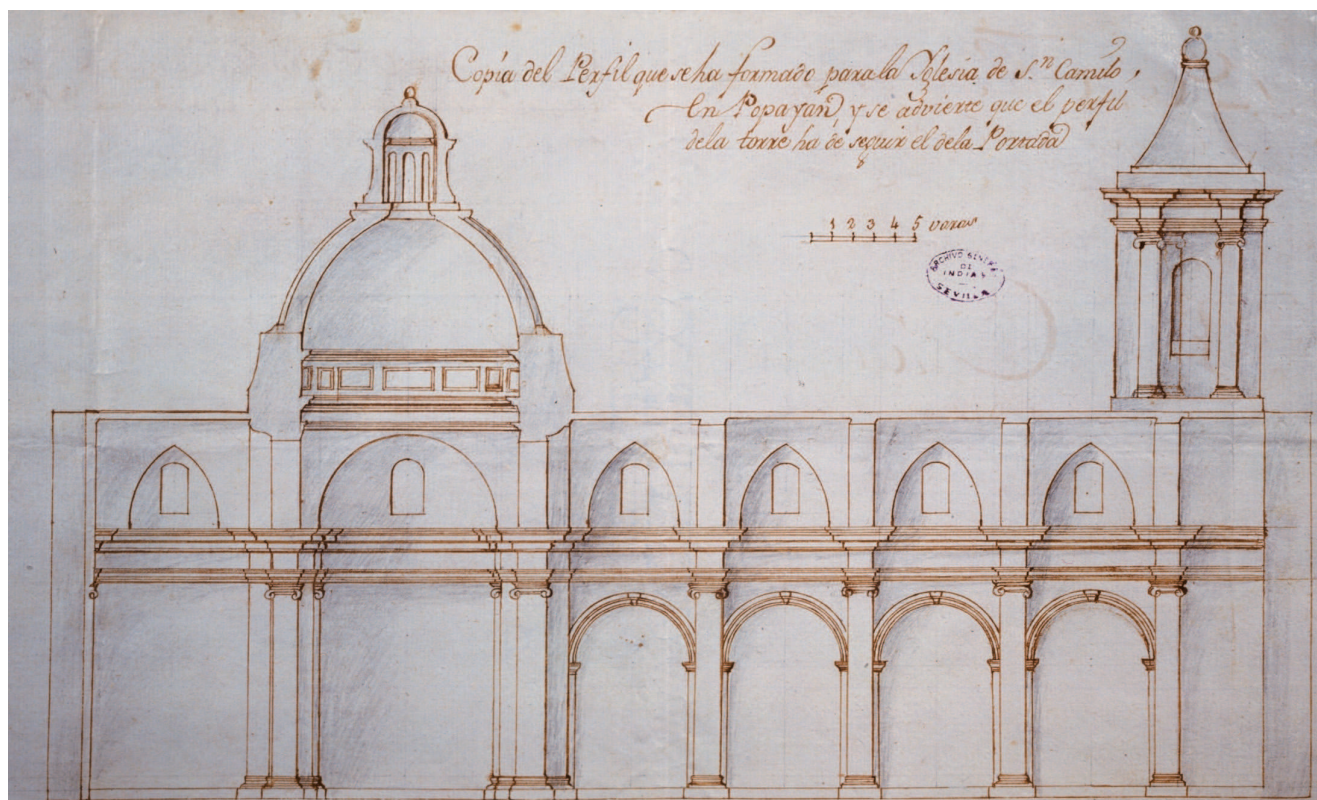


10d.

Joaquin de Goyeneche, *Plan de l'église dont on a besoin dans le village de Quibdó*, 1794.

Plume et encre noire, 20 x 45 cm.

AGI, MP. Panama, 259.

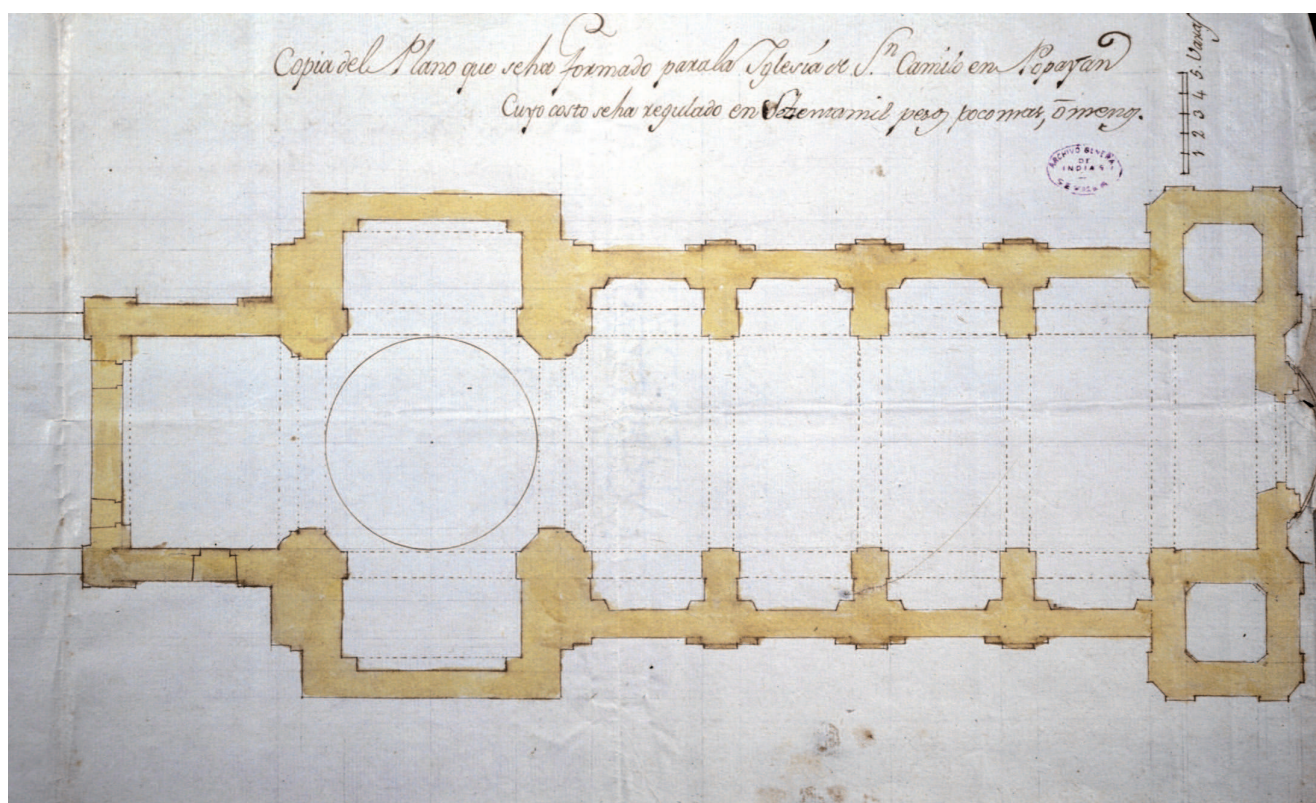


10e.

Anonyme, Copie de l'élévation de l'église de Saint Camille de la ville de Popayán, 1787.

Plume, encre et lavis sur papier, 29 x 40,5 cm.

AGI, MP. Panama, 336.



10f.

Anonyme, *Copie du plan de l'église de Saint Camille de la ville de Popayán*, 1787.

Plume, encre et lavis sur papier, 29 x 40,1 cm.

AGI, MP. Panama, 335.

